

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA

**FABIO HENRIQUE MONTEIRO SILVA**

**DO CARNAVAL CARIOCA À INVENÇÃO DA CARIOQUIZAÇÃO DO CARNAVAL  
DE SÃO LUÍS**

Rio de Janeiro

2014

**FABIO HENRIQUE MONTEIRO SILVA**

**DO CARNAVAL CARIOCA À INVENÇÃO DA CARIOQUIZAÇÃO DO CARNAVAL  
DE SÃO LUÍS**

Tese apresentada para obtenção do título de doutor em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior

Rio de Janeiro

2014

**FABIO HENRIQUE MONTEIRO SILVA**

**DO CARNAVAL CARIOCA À INVENÇÃO DA CARIOQUIZAÇÃO DO CARNAVAL  
DE SÃO LUÍS**

Tese apresentada para obtenção do título de doutor em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior (PPGHC/UFRJ Orientador)

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Liberalli de Goes (PPGCL/UFRJ)

---

Profa. Dra. Norma Musco Mendes (PPGHC/UFRJ)

---

Profa. Dra. Arlete José Mota (PPGLC/UFRJ)

---

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (PPGHC/UFRJ)

---

Prof. Dr. José d'Assunção Barros (PPGHC/UFRJ) (Suplente interno)

---

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti (PPGCS/UFMA) (Suplente externo)

A Marineis Merçon, por quem meu coração continua pulsando como em um desfile campeão, cujo enredo e harmonia são descortinados pelo som da bateria cadenciada pelo eterno andamento da nossa felicidade.

## AGRADECIMENTOS

A feitura de uma tese é um árduo exercício de pesquisa e escrita. Até chegarmos aqui muito samba foi ouvido e muitos carnavais praticados. Aproveitamos para externar nossa gratidão para com aqueles que fazem parte da nossa condição de ser e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que chegássemos até o final dessa empreitada.

À minha sublime mãe Iete Monteiro, sempre preocupada com os nossos estudos. Quantas vezes disseste que irias ver as belezas da Cidade Maravilhosa, e viu através dos meus olhos. Esta sim pode dizer que sou o que sou porque me fez ser. Lembro-me com orgulho daquele nosso primeiro dia no Jardim Dom Francisco, aos quatro anos de idade, quando a senhora me levou para dar os primeiros passos no mundo do estudo. Obrigado por me fazer seu último filho, o único da família que não saiu do seu ventre, e sim do coração.

Ao meu pai Raimundo, grande folião dos Ritmados. Obrigado por ainda hoje, com seus 86 anos de folia, continuar com seu anel de bamba e nos presentear com sua felicidade diária. Foi contigo que dei os primeiros toques no Bloco os Comentados e hoje tocamos juntos nas melodias da vida. Muito obrigado meu pai.

A Marineis Merçon, com quem compartilho tristezas e alegrias, a parte mais importante de mim. Obrigado por me fazer valorizar aqueles que realmente se importam comigo.

A Socorro, de quem todos os dias me lembro. Ah, minha irmã, até das palmadas nos pés sinto saudade. Afinal, quando davam oito horas da manhã era o momento de acordar para estudar

A Concita, irmã e mãe, que, com naturalidade, cuida de todos da nossa família. Obrigado por me aturar todas as tardes em sua sala. Jamais poderei agradecer pelas inúmeras defesas que fizeste em meu nome. Quando morei só, sempre cuidou das minhas coisas. Muito obrigado minha “irmã”. Essa conquista é nossa.

A Lúcia minha irmã. Sempre irradiando nossa família com sua felicidade. Os nossos sábados regados a cervejão e samba são singulares e maravilhosos.

A Júnior, irmão mais próximo cronologicamente, que me viu ser ritmista, sentindo-se orgulhoso quando me tornei mestre de bateria do nosso Bloco. Aquele dia jamais será esquecido, quando, junto com Lúcia, ao ver-me no chão, ergueu sua

mão e me tirou daquele quarto.

A Afonso, meu único irmão biológico. Sujeito parecido comigo e amante da festa carnavalesca. Lembro-me dos tempos em que passávamos as férias juntos no Anjo da Guarda brincando com nossos carros feitos de lata.

Ao tio Wlademir, compositor e amante da folia carnavalesca, que brincou nos Fuzileiros da Fuzarca desde 1937 e, todos os anos se desloca à Madre Deus para ver seu Bloco passar. Obrigado por me contar as estórias do Carnaval do seu tempo.

A Eduardo Merçon. Obrigado pela coerência, respeito e admiração mútua.

Ao amigo e orientador Álvaro Bragança. Com quem divido as incertezas da tarefa de historiador. Sem a sua minuciosa leitura e direcionamento, essa tese jamais sairia. Valeu. Nós somos nós!

A Mariano Lisboa, grande amigo, meu irmão camarada. Jamais terei como externar e agradecer sua bondade e preocupação comigo. Obrigado por me acompanhar na seleção do doutorado e me mostrar as belezas da Cidade Maravilhosa.

A Adriana Zierer, jamais poderei esquecer o que fizeste por mim. Obrigado por me mostrar, mesmo sem perceber, que amizade não se constrói como uma relação de vassalagem e sim de igualdade, amor, compreensão e respeito.

A Rogério, grande amigo irmão que, nos tempos de infância, quando chegava o Carnaval, sentava junto comigo tocando lata e cantando samba. Saudades dessa época.

A Neto, grande amigo irmão. De todos os meus amigos sempre fora aquele que teve as melhores condições econômicas e, por isso, sempre dividiu seus brinquedos comigo. Foi assim que tive meu primeiro time de botão profissional, graças a tua bondade em me presentear com o time do São Paulo.

A Denilson, grande amigo irmão dos tempos de Liceu. Agora cuida do órgão que está dentro: o coração. Obrigado por sempre atender aos meus inúmeros pedidos.

A Fabio Anderson, grande amigo sempre presente e prestativo. Sujeito de grande valor que jamais se esquece dos amigos, mesmo aqueles distantes.

A Jeferson, grande amigo. Sempre pronto a defender quem realmente gosta. Assim o fez naquele dia na Flor do Samba. Valeu meu amigo, sei que contigo sempre poderei contar.

Ao grande Clayton, meu primeiro surdo, amigo desde o primeiro ano do Unidos de São Roque. Obrigado pela convivência durante todos esses anos.

A Neto Tabajara, um amigo que ganhei na fase adulta, e por quem tenho um grande respeito e admiração. O que dizer de um sujeito bom, que mesmo sem me conhecer pessoalmente não hesitou em ajudar-me quando precisei. Muito obrigado mesmo.

A Agostinho Coe, único amigo que fiz no doutorado. Saudades das quartas regadas a Itaipava e gorjão de frango.

A Roberta e Neila, únicas amigas que fiz no doutorado. Obrigado pela companhia e por compartilharem das saudades da nossa terra.

Aos amigos do Marista, Cristovam, Wilson, Odair, Chicão e Rodrigo. Saudades das nossas conversas.

À professora Roselena, muito obrigado por flexibilizar meus horários.

A Glenda, quista aluna, sempre prestativa em todos os momentos. Muito obrigado.

A Norma e Fred, muito obrigado pelas críticas e direcionamento no momento da qualificação. Professores que, mesmo com um vasto referencial teórico, souberam de maneira simples, apontar os vazios existentes no texto

À UEMA, Instituição que incentiva a qualificação dos seus professores.

Aos professores José d' Assunção Barros e Álvaro Bragança, grandes mestres com quem pude aprender muito sobre o ofício do historiador.

Aos amigos dos primeiros anos do Bloco Unidos de São Roque. No tempo em que ficávamos horas conversando sobre qual seria nossa reação ao conquistar o primeiro título.

Ao seu Riba, fundador da Escola de Samba Correio do Samba, que depois passou a se chamar Unidos de Fátima. Relembro aqui o início da sua entrevista, em que afirmou: "Olha menino, eu nunca dei entrevista, nem gosto disso. Só vou falar contigo porque tu foi mestre de bateria do Unidos de São Roque e porque teu pai é meu amigo de infância". Obrigado por toda vez que ia perguntar algo, o senhor dizia: "Te cala, menino, deixa que eu falo. Não atrapalha!". Obrigado por contar sobre o Salgueiro, o Correio do Samba e sobre o Carnaval do passado em nossa São Luís.

Ao Seu Paulo, primeiro e único presidente do Bloco Unidos de São Roque. Grande conhecedor das estórias do Carnaval ludovicense. Obrigado por

apostar em mim quando, aos 18 anos de idade, bateu o martelo e disse: “O mestre é Fábio e assunto encerrado!”.

Eu vou voar nas asas de um carcará  
alardear que amo você!  
Favela amor! Favela!  
Eu sou favelense até morrer!  
E lá vem ela...  
Aplausos pra “diva da passarela”  
abram as cortinas!  
O show já vai começar!  
Vejo as bandeirinhas tremulando  
o “cavaco chorando”,  
“o mestre” já vai apitar  
sou do sacavém e bem mais além  
tenho as bênçãos dos orixás  
okê arô, ora iê iê ô  
odô iá, eparrê, kawô  
linda normalista, na pracinha a gente se  
encontrou!  
O nosso mundo ficou mais colorido, um arco-íris  
de amor! Vem viajar... De “a à z”  
do rádio a net, vou “curtir” você  
o teu tempero que apimenta o coração,  
veio da “mãe áfrica” para o maranhão  
errante apaixonado, atravessei o mar!  
Com César fiz poemas sob o luar!  
No bumba boi a gente sacudiu, minha menina o  
mundo inteiro te aplaudiu!  
Salve...  
Os artistas do carnaval, o nosso pavilhão, e a  
força da comunidade!  
Nessa história de amor, você é a minha cara-  
metade!

Favela do Samba 2013  
Abram as cortinas: Favela, o espetáculo é você.  
Luzian Filho e Josias Filho

## RESUMO

A presente tese tem como enfoque a compreensão das razões pelas quais, durante a década de 1970, o Carnaval de São Luís passou a ser denominado de carioquizado. Prospectando memórias dos bambas do Rio de Janeiro e de São Luís, bem como observando as matérias de jornais dessas duas cidades, demonstramos que o Carnaval é uma festa universal e, por isso, o processo de mudança dessa festividade apresenta muitas similaridades, dentre as quais destacamos: o consciente processo de aceleração do samba, a verticalização das alegorias e as transformações rítmicas. Nessa perspectiva, o Carnaval do Rio de Janeiro foi comparado com o Carnaval de São Luís para que, a partir dessa comparação, pudéssemos elaborar o conceito de carioquização.

Palavras-chave: Rio de Janeiro. Carnaval. São Luís. Carioquização.

## ABSTRACT

This thesis is focused on the understanding the reasons why during the Carnival in the 1970s in Sao Luis it came to be called carioquizado. Investigating the memories of the **bambas** (expert samba dancers and rhythmists) of the Rio de Janeiro and Sao Luis, as well as observing the newspapers reports of these two cities, we demonstrate that Carnival is a universal festival and so the process of changing this festival presents many similarities, among which we highlight the conscious process of acceleration of samba, uprighting of allegories and rhythmic transformations. In this perspective, the Carnival of Rio de Janeiro was compared with the Carnival of Sao Luis in order to, from this comparison on, allow us to develop the concept of carioquização.

Keywords: Rio de Janeiro. Carnival. Sao Luis. Carioquização.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Cronologia dos resultados das Escolas de Samba campeãs de 1932 a 1978 .....	149
Quadro 2 - Bpm's das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro em 2004 .....	200
Quadro 3 - Bpm's gravado pelo Programa Stúdio Carnaval em 2009 .....	204
Quadro 4 - Bpm's das Escolas de Samba do Rio de Janeiro durante os desfiles do Grupo Especial de 2009 .....	204
Quadro 5 - Bpm's das Escolas de Samba de São Luís durante os desfiles de 2011...	216
Quadro 6 - Quadro comparativo dos bpm's das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro e de São Luís.....	218
Quadro 7 - Quadro comparativo do ano de fundação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís.....	222
Quadro 8 - Quadro comparativo entre as Turmas de Samba de São Luís e as Escolas de Samba do Rio de Janeiro.....	226

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>O REI MANDOU CAIR DENTRO DA FOLIA: os Carnavais do Rio de Janeiro e de São Luís na primeira metade do século XX</b> .....	22
<b>2.1</b>	<b>A festa carnavalesca no Rio de Janeiro</b> .....	33
<b>2.2</b>	<b>As fases do Carnaval carioca</b> .....	43
<b>2.3</b>	<b>A heterogeneidade do Carnaval carioca no início do século XX</b> .....	46
<b>2.4</b>	<b>O Carnaval de São Luís: do mito do terceiro melhor Carnaval do Brasil ao discurso da carioquização</b> .....	63
<b>3</b>	<b>A AMBIÊNCIA DA CARIOQUIZAÇÃO</b> .....	81
<b>3.1</b>	<b>Rio: samba, amor e tradição</b> .....	85
<b>3.2</b>	<b>Do samba ao samba-enredo: a consolidação rítmica de um país pulsante</b> .....	94
<b>3.3</b>	<b>Dança do samba: a estética corpórea do bamba</b> .....	110
<b>3.4</b>	<b>Os passistas e a arte do fazer-dizer</b> .....	117
<b>4</b>	<b>AS ESCOLAS DE SAMBA E A BUSCA DA SUA ESPACIALIDADE</b> .....	126
<b>4.1</b>	<b>Da Praça Imortal à Marquês de Sapucaí</b> .....	133
<b>4.2</b>	<b>O Templo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro: a Marquês de Sapucaí</b> .....	155
<b>5</b>	<b>DO TAN TANTANTAN AO BUM BUM PATICUBUM PRUNGUNRUNDUM: as mudanças rítmicas e identitárias das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro</b> .....	169
<b>5.1</b>	<b>Batuque: uma identidade em eterna mudança</b> .....	192
<b>5.2</b>	<b>As baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e suas identidades</b> .....	197
<b>6</b>	<b>TU SAMBAS DE LÁ QUE EU SAMBO DE CÁ: da comparação ao conceito de carioquização</b> .....	221
<b>6.1</b>	<b>Entre coretos e palanques: dos primeiros concursos ao processo de institucionalização</b> .....	238

<b>6.2</b>	<b>O processo de institucionalização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro: da União Geral das Escolas de Samba (UGES) à Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA).....</b>	<b>245</b>
<b>6.3</b>	<b>Entre palanques e passarelas: os certames no Rio de Janeiro e em São Luís.....</b>	<b>252</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>279</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>282</b>
	<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>295</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A folia carnavalesca é considerada como uma festa da loucura, da diversão, proclamadora da felicidade, cujos louvores ao deus Momo proporcionam aos foliões o extermínio da tristeza, fazendo inverter a normalidade cotidiana de qualquer metrópole. O Carnaval carioca e ludovicense são partes da representatividade momesca que teremos a incumbência de comparar.

Em São Luís, o Carnaval, a partir de 1970, passou a ser mais divulgado entre os moradores dessa cidade. Pessoas de baixa condição social, operários, artistas, intelectuais, ou seja, representantes dos mais variados segmentos sociais, ao saírem às ruas cantando e dançando demarcam seus espaços de sociabilidade na vida coletiva.

Nossa pesquisa visa a analisar e comparar as mudanças por que passou o Carnaval carioca e ludovicense, em especial a ambiência das Escolas de Samba dessas duas cidades ao longo de todo o século XX, chegando até os dias atuais. Para comparar o processo de formação e transformação das Escolas de Samba carioca e ludovicense, compartilhamos, aqui, da elaboração de que as festas estão indissociavelmente ligadas ao seu contexto histórico e social (HEERS, 1975). É nessa ambiência histórica e social que iremos comparar e compreender as mudanças pelas quais passaram as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís.

Ao nos debruçarmos no corpo documental para a elaboração da tese, percebemos que deveríamos fazer algumas mudanças. O trabalho que tinha como título: *A morte do rei: carnavalização, carioquização e discurso na festa carnavalesca ludovicense (1970-2002)* passou a ser intitulado: *Do Carnaval carioca à invenção da carioquização do Carnaval de São Luís*. Torna-se logo explícito que, com a mudança do título, mudamos também o período estudado. Após uma maior familiaridade com a bibliografia e com as fontes hemerográficas, percebemos que para compreender as razões da invenção da carioquização do Carnaval de São Luís, tínhamos que fazer um longo recuo na história do Carnaval carioca e ludovicense. Foi o que fizemos. Estudamos o Carnaval do Rio de Janeiro e de São Luís desde a primeira década do período republicano.

Os questionamentos permaneceram os mesmos, ou seja, até que ponto o Carnaval do Rio de Janeiro influenciou a maneira de brincar o Carnaval de São Luís

a partir da década de 1970? O Carnaval ludovicense pode, a partir de 1970, ser considerado como uma cópia do Carnaval do Rio de Janeiro? Essas transformações não fazem parte do curso natural do desenvolvimento da cultura popular? Assim, esses espaços da festa momesca foram o palco de análise da relação entre os carnavais de São Luís e do Rio de Janeiro. Antecipamos que não compartilhamos com a ótica histórica e social de que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís apresentavam, e por isso perderam, sua pureza cultural, pois, “sua vitalidade como fenômeno cultural reside na vasta rede de reciprocidade que elas souberam articular, em sua extraordinária capacidade de absorver elementos e inovação” (CAVALCANTI, 1994, p. 40).

Outro aspecto significativo que suscitou a inquietação e a permanência dos questionamentos para esta pesquisa deu-se a partir das discussões acadêmicas sobre Carnaval que não contemplam as seguintes elaborações: analisar o Carnaval sob o prisma da comparação entre o carioca e o ludovicense, bem como a necessidade de compreender e conceituar o que de fato é essa carioquização do Carnaval de São Luís.

Para respondermos a tais questionamentos, tivemos que compreender primeiramente as transformações nas festas carnavalescas do Rio de Janeiro e de São Luís. Por isso, no primeiro capítulo intitulado *O rei mandou cair dentro da folia: os carnavais do Rio de Janeiro e de São Luís na primeira metade do século XX*, fizemos uma coerente análise acerca da história do Carnaval carioca, até entendermos como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro conseguiram, após uma árdua luta em busca do seu espaço, firmar-se como a manifestação mais importante do Carnaval da Cidade Maravilhosa.

Nessa perspectiva, e com base nos documentos que utilizamos, identificamos que o Carnaval do Rio de Janeiro e o de São Luís tinham, desde o início do século XX, muitas coisas em comum. Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís, o entrudo era a marca dos primeiros carnavais. Personagens como Pierrô, Colombina, Zé Pereira, urso e palhaços faziam-se presentes no Rio de Janeiro e em São Luís. Assim, o Carnaval brincado na Cidade Maravilhosa apresentava as mesmas características do Carnaval brincado em São Luís. O que nos inquietou bastante foi o fato de percebermos que em São Luís, na primeira metade do século XX, as brincadeiras cariocas, dentre elas as Escolas de Samba, eram motivo de orgulho até para o ludovicense. Os jornais de São Luís destacavam que “o autêntico

e verdadeiro samba é o samba das Escolas de Samba Carioca, cantado pelos mestres da Cidade Maravilhosa chegou a nossa cidade” (JORNAL DO POVO, 1947, p.4).

Porque o verdadeiro samba carioca, oriundo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que era elogiado nos jornais de São Luís, passou, a partir da década de 1970, a ser criticado? Quais as razões para que as Escolas de Samba de São Luís, antes elogiadas por fazerem um Carnaval com as mesmas características das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, passassem a ser denominadas de carioquizadas? O que de fato representa a invenção da carioquização do Carnaval de São Luís?

A fim de responder a tais perguntas, elaboramos o segundo capítulo intitulado: *A ambiência da carioquização*. Nesse capítulo, buscamos compreender como uma palavra, que sequer fora dicionarizada, passou a ganhar força entre os intelectuais ludovicenses no sentido de deteriorar as Escolas de Samba de São Luís. Carioquização e carioquizado são termos que, embora passassem a se tornar comuns nos jornais de São Luís na década de 1970, ainda não foram dicionarizados, e, portanto, nesse capítulo buscamos aprofundar mais a discussão, buscando na ambiência do Rio de Janeiro e, especialmente nas Escolas de Samba os elementos possibilitadores da construção do conceito de carioquização. Destarte, a cidade do Rio de Janeiro junto ao desenvolvimento cultural das Escolas de Samba com seu ritmo e sua dança do Carnaval, é que deu o suporte para compreendermos a ambiência na qual o conceito de carioquização poderia ser elaborado.

A identidade do sambista vai sendo construída paulatinamente e para entendermos esse processo de construção buscamos em Hall (1997) e Mattoso (2001) os suportes teóricos para a compreensão do sentimento de pertença instituído no seio dessa sociedade sambista. Essa identidade deve ser buscada a partir do desenvolvimento e transformação do samba que, a partir da década de 1930, passa a ter como uma de suas classificações o enredo. Assim a máxima melódica das Escolas de Samba passa, desde então, a ser denominada samba enredo.

O samba dançado e cantado no Maranhão, na Bahia, em Pernambuco e em diversas cidades brasileiras passa, a partir das Escolas de Samba, a ser mais divulgado em todo o território nacional. Essa ampla divulgação foi fruto da capacidade dos sambistas em conquistar seu espaço dentro de uma diversidade

carnavalesca carioca. Essa transformação do samba em samba-enredo contribuiu para que a dança do samba também passasse por um processo de transformação identitária, à medida que os primeiros sambistas passaram a identificar seus passos, perpetuando, assim, a sua arte do fazer-dizer.

No terceiro capítulo; *As Escolas de Samba e a busca da sua espacialidade*, estudamos os desdobramentos históricos do universo músico-social do qual as Escolas de Samba fazem parte. Assim, as mudanças estruturais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e a busca por um espaço definitivo são os principais problemas estudados nesse capítulo. Foi dessa forma que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro se apropriaram da Praça Onze no início da década de 1930. O crescimento dessas agremiações, bem como a reforma empreendida na cidade, levou ao desaparecimento material do reduto dos sambistas, a conhecida Praça Onze. As Escolas buscaram durante anos encontrar um lugar definitivo para os certames carnavalescos, conseguindo somente no início da década de 1980 o seu principal palco, a Passarela do Samba, a famosa Marquês de Sapucaí.

No quarto capítulo, intitulado *Do Tan Tantantan aom bumbum paticumbum prungunrundum: as mudanças rítmicas e identitárias das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, discutimos as mudanças rítmicas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O processo de aceleração do ritmo das baterias junto à forma de ensinamento pautado na onomatopeia são os problemas discutidos nesse capítulo. Mostramos como a aceleração do samba foi uma medida consciente e advinda dos próprios sambistas. Discutimos como os ensinamentos dos ritmistas das Escolas de Samba foram e ainda são caracterizados pela onomatopeia e na repetição. Analisamos as transformações dos primeiros batuques até chegarem à característica atual. Além disso, mostramos que as baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís conseguiram, com o passar dos anos, construir sua identidade.

Essa identidade das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís não deve se limitar ao processo de nomeação dessas baterias, mas sim adentrar o processo de elaboração rítmica da sua composição, ou seja, o processo de perfilação, a forma de tocar e o tipo de instrumento valorizado na bateria é que irão compor a sua identidade rítmica. Certamente esse processo de elaboração contribuiu para o aumento do descontentamento de alguns sambistas, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luis. Para muitos a aceleração da bateria foi uma das

principais causas da perda da identidade das Escolas de Samba. Adiantamos que não concordamos com tal visão, pois o batuque tem como principal característica o experimento e, por isso, está em eterna mudança.

Para reiterar essas mudanças, fizemos um quadro comparativo para que pudéssemos perceber a aceleração ou não das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Dessa forma, buscamos classificá-las em bpm's, (batidas por minutos) para que pudéssemos perceber se houve ou não aceleração do samba.

No último capítulo, intitulado *Tu sambas de lá que eu sambo de cá: da comparação ao conceito de carioquização* elaboramos um quadro comparativo para comprovarmos que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís surgiram no mesmo período e são fruto de um gênero musical que se estabeleceu no Brasil no início do século XX: o samba.

Se as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís são frutos do mesmo gênero musical, surgiram no mesmo período, compartilham das mesmas transformações e das mesmas lutas, por que as Escolas de Samba de São Luís são vistas por parte da intelectualidade como escolas carioquizadas? Para começar a compreender as reais razões da carioquização do Carnaval de São Luís, procuramos auferir teoricamente o nosso trabalho com base nas elaborações de Certeau (2002) e Detienne (2004).

Realizamos entrevistas com conhecedores e participantes da festa momesca, com a intenção de diversificar os olhares acerca da festa carnavalesca. Utilizamos reportagens dos jornais ludovicenses e cariocas procurando compreender o mundo cotidiano, as relações institucionais e para institucionais a partir da nossa ótica de historiador, o que contribuiu para percebermos que, muitas vezes, a imprensa elabora um discurso de acordo com os seus interesses, já que “ver, assim como cantar e dançar, é parte do Carnaval. É também uma forma nobre de experiência sensorial” (CAVALCANTI, 1994, p. 68).

Para comparar a arte de fazer (CERTEAU, 2002) das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís entrevistamos muitas pessoas que fazem parte da folia momesca. Essas pessoas foram denominadas “bambas” – uma vez que bamba, em São Luís e no Rio de Janeiro, é aquele que conhece muito bem o Carnaval, dança, samba e se torna uma referência no quesito. Como todos os entrevistados são pessoas ligadas ao festejo de Momo, pensamos que tal denominação seja pertinente, uma vez que esses bambas compartilharam e

compartilham de um espaço social comum em suas vidas.

Certamente tivemos a facilidade de saber com quem conversar e de quem violar memórias (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), pois, por participar do Carnaval como mestre de bateria, temos uma grande aproximação com os expoentes da festa carnavalesca. Dessa forma, a partir dos relatos de memórias de alguns bambas ludovicenses e cariocas, conseguimos identificar e analisar as relações de interesses que estavam por trás da valorização do Carnaval brincado nas ruas em detrimento dos desfiles das Escolas de Samba em São Luís.

Além das entrevistas com conhecedores e participantes da festa momesca, com a intenção de diversificar os olhares acerca da comparação entre as práticas de consumo da festa carnavalesca carioca e ludovicense, utilizamos muitas reportagens dos jornais de São Luís e do Rio de Janeiro – não com o propósito de constatar a veracidade dos relatos de memória utilizados para a feitura do trabalho, mas tão somente para perceber como a imprensa contribuiu para a divulgação do termo carioquização.

Para tanto, não basta que o historiador saiba operar metodologicamente para compreender seu objeto de estudo. Mas como pesquisador, deve ser capaz de substituir uma complexidade menos inteligível para outra mais inteligível, pois:

[...] o mundo cotidiano no qual se movem os membros de qualquer comunidade, seu campo de ação social considerado garantido, é habitado não por homens quaisquer, sem rosto, sem qualidades, mas por homens personalizados e adequadamente rotulados. Os sistemas de símbolos que definem essas classes não são dados pela natureza das coisas – eles são construídos historicamente, mantidos socialmente e aplicados individualmente [...]. (GEERTZ, 1989, p. 229).

Contamos parte da história do Carnaval do Rio de Janeiro e de São Luís levando em consideração o vazio existente na historiografia carnavalesca, haja vista ainda não haver um trabalho que suscite a comparação entre essas duas cidades para compreender quais os reais interesses que estavam por trás da divulgação de que o Carnaval de São Luís estava se tornando carioquizado. Desse modo, devemos compreender a imprensa,

[...] como uma agente da história e captar o movimento vivo das ideias e personagens que circulam em suas páginas. A categoria abstrata imprensa se desmistifica quando se faz emergir a figura de seus produtores como sujeitos dotados de consciência determinada na prática social [...]. (CAPELATO, 1994, p. 66)

Ao trabalhar com fontes hemerográficas é preciso perceber que essas são um meio de comunicação importante para o historiador, mas que é preciso também reconhecer que, na maioria das vezes, o discurso jornalístico está carregado de interesses ideológicos. A imprensa ludovicense – mesmo com seus artigos, suas letras musicais que compreendem um riquíssimo leque documental – não está imune a essa regra. Cabe ao historiador ter a sensibilidade para perceber o real significado dos enunciados em análise.

A história oral se faz presente nesta pesquisa, pois “ela é vital também para produzir outras versões promovidas à luz de documentos cartoriais consagrados e oficiais” (MAIHY, 2007, p. 8). A oralidade dos bambas, contada a partir das suas memórias, à medida que foram transcritas, ganhou sua materialização, tornando-se um documento escrito. Assim, esta pesquisa também utiliza a história oral, temática que deve ser “um meio de busca e esclarecimentos de situações conflitantes, polêmicas, contraditórias” (MAIHY, 2007, p. 9). Como memória e história, nesse caso, podem ser consideradas passado, compartilhamos do pensamento de que:

[...] a questão ritual das diferenças entre história e memória parece agora um tanto ultrapassada. Primeiro porque é hoje pacífico (ou assim esperamos) que opor de um lado a reconstrução historiográfica do passado, com seus métodos, sua distância, sua pretensa cientificidade, e de outro as reconstruções múltiplas feitas pelos indivíduos ou grupos fazem tão pouco sentido quanto opor o mito à realidade. A tarefa dos historiadores é pois dupla. Por um lado, e essa é uma exigência fundamental, cumpre-lhes satisfazer a necessidade de estabelecer ou restabelecer verdades históricas, com base em fontes de informações tão diversas quanto possível, a fim de descrever um fato ou uma estrutura perene de uma prática social, de um partido, de uma nação, ou mesmo, hoje em dia, de uma entidade continental [...]. (AMADO; MORAES, 2006, p. 24).

A tarefa do historiador é de tornar inteligíveis as histórias e as memórias daqueles que viveram, e continuam vivendo, nesse caso, aqueles que praticaram e continuam praticando a festa carnavalesca no Rio de Janeiro e em São Luís.

A materialização das lembranças dos brincantes do Carnaval é efetivada a partir da escrita e queremos deixar bem claro que esse é um trabalho histórico, feito por um historiador – que concebe a história como uma arte de interpretar o passado que se distingue das demais ciências por ser uma arte de dar dizibilidade ao documento, seja oral ou escrito. Ao materializar o saber, o historiador opera com uma dizibilidade, por isso o texto está marcado por uma série de elaborações musicais como seu elemento de suporte. Portanto, como compreendemos que os

sambas das Escolas de Rio de Janeiro e de São Luís são documentos possíveis de serem analisados, utilizamos essas ferramentas para fazer com que nosso texto se torne mais enriquecido, uma vez que os sambas revelam muito da arte do fazer daqueles dos partícipes da festa carnavalesca.

Temos consciência de que a narrativa sempre fez parte do ofício do historiador. Sabemos que na contemporaneidade, esta é uma escrita bem mais complexa do que as chamadas narrativas factuais. Assim, este trabalho tem como marca um estilo próprio de fazer história, uma história contada por aqueles que vivenciaram e vivenciam o Carnaval do Rio de Janeiro e de São Luís em consonância com um historiador que viveu e ainda vive a arte de fazer Carnaval.

Participamos ativamente da festa carnavalesca, por isso a nossa metodologia comparativa está atravessada pela condição da observação participativa, pois, desde meus cinco anos de idade, faço parte efetivamente do Carnaval de São Luís. Desde 1979, brincamos o Carnaval nas ruas e na Passarela do Samba, sem nenhuma falta. Saimos no bloco tradicional presidido pelo meu pai, que, em 1979, teve como tema o pierrô apaixonado. Daí em diante, jamais nos ausentamos da festa carnavalesca de São Luís, e já aos dezoito anos de idade tornamo-nos um dos mestres de bateria mais novos a participar do Carnaval praticado na Passarela do Samba em São Luís do Maranhão.

Já como mestre de bateria, e como estudante do Curso de História na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, passamos a ver o Carnaval não só como folião, mas como observador assíduo de uma festa que mexia com nossos sentimentos desde a infância. Deste modo, o Carnaval é a empiria que nos permite aceitar ou refutar um conceito. Aquele Carnaval da década de 1980 que, quando criança, nos permitia tocar nas latas cobertas com os couros de bode e sair pelas ruas dos bairros periféricos de São Luís não existe mais – foi substituído pelo Carnaval competitivo, aquele que nos permitiu fazer uma minuciosa comparação entre as festas do Rio de Janeiro e de São Luís.

## **2 O REI MANDOU CAIR DENTRO DA FOLIA:** os Carnavais do Rio de Janeiro e de São Luís na primeira metade do século XX

“E lá vamos nós, pegando carona na  *festa profana*”. Esse foi o enredo da Escola de Samba União da Ilha do Governador para o Carnaval de 1989, composto por Brito, Bujão e Franco, que souberam como ninguém estabelecer um entendimento acerca do tríduo momesco, atravessado pela alegria, pela pilhéria, bebedeira, volúpia e outras denominações que são utilizadas para tentar conceituar a maior festa popular do nosso país.

Por ser um tema tão discutido entre historiadores, antropólogos, sociólogos, dentre outros pesquisadores, o Carnaval, em nível nacional, apresenta uma composição, um enredo, perpassado pela perpetuação de seus diversos significados através dos olhares que esses pesquisadores deram a partir das suas observações. Nesse ínterim, o Carnaval do Rio de Janeiro passou a configurar-se como a principal manifestação festiva do período momesco. Não por acaso, afinal, o Carnaval passa a ter essa configuração a partir do período republicano, quando o Entrudo começa a ceder paulatinamente o espaço festivo diante de novas formas de brincar os dias de Momo, formas essas compostas por uma série de discursos.

A elaboração discursiva a partir da perspectiva foucaultiana está atravessada pela materialização da palavra. Nesse sentido, a História é descontinuidade e o discurso é acontecimento. Assim, o controle dos usos linguísticos nos fornece substratos para a construção subjetiva da contemporaneidade, contribuindo para a elaboração social que queremos estabelecer. A nossa dizibilidade é enunciativa – desse modo, materializamos nossos desejos à medida que construímos nossos conceitos. Foi assim que, na Terra Brasil, o Carnaval se tornou de Rua, de Clube, de Passarela e de tantas outras denominações.

Nossa dizibilidade é perpassada por uma relação de poder, ou melhor, de micropoderes, pois o que fazemos quando escrevemos algo é departamentalizar espaços, é territorializar nossos sentimentos, nossas vontades. Materializamos, portanto, nossa dizibilidade ao não nos apropriarmos dos conceitos de Carnaval disso ou daquilo. Na verdade, não compartilhamos dos olhares de que temos um Carnaval de Rua, de Clube ou de Passarela. Essas foram construções discursivas que, ao menos em São Luís, estavam carregadas de interesses dos divulgadores

desses conceitos. Nessa perspectiva, compartilhamos da elaboração de que o Carnaval não é de Rua, de Clube, ou de Passarela, mas sim, brinca-se nas ruas, nos clubes e nas passarelas. Em outras palavras, existe o que denominamos de geografia dos festejos, na medida em que novos espaços vão sendo apropriados pelos e para os brincantes da festa carnavalesca. Assim:

As conceituações históricas também não são fruto de uma pesquisa experimental, de uma descoberta, mas de um exame atento e penetrante, de uma percepção intelectual que se pode comparar ao esforço da visão. O sentimento do esforço encontra-se presente em dois momentos do trabalho histórico: a crítica e a explicitação. Da mesma forma que o talento de um físico consiste em descobrir a equação de um fenômeno (pelo menos é o que imagino), o talento do historiador é em parte inventar conceitos. (VEYNE, 1995, p. 69).

Compreendemos que as noções, as ideias e os termos não são conceitos. Somente com a busca de uma clara compreensão acerca da festa carnavalesca determinaremos seus atributos essenciais, para, a partir de então, estabelecermos um conceito. O Carnaval que vivenciamos é argumentado e compreendido a partir de uma verificação lógica, por isso temos uma sustentação empírica para refutarmos ou aceitarmos os conceitos existentes acerca do Carnaval, uma vez que:

Desmistificar o conceito, reenviá-lo de volta ao mundo dos vivos, desfossilizá-lo, não se deixar escravizar por este conceito solenemente convertido em ídolo de pedra ou de madeira, é por diversas vezes uma operação importante para escapar à estagnação discursiva. O 'conceito' deve ser colocado ao serviço do sociólogo, do antropólogo, do historiador, não é este que deve servir ao conceito. (BARROS, 2011, p. 244).

As manifestações festivas há muito passaram a ser objetos dos antropólogos que, “partindo do entendimento das culturas dos povos ditos primitivos como dotados de lógicas e sentido” (ARAÚJO, 1996, p.15), despertaram para o que era considerado estranho e diferente. Dentre as produções culturais consideradas estranhas e diferentes, pouco estudo tinha sido dedicado à festa. Deste modo, a Antropologia começa a interessar-se pela produção festiva de uma série de povos, contribuindo para que cientistas de outras áreas comesçassem a convergir outros olhares para essas manifestações. Nessa condição de começar a perceber as festas como elemento de dizibilidade de uma determinada sociedade é que este trabalho

tem como substrato a relação entre História e Memória, uma vez que sua feitura sai da lavra de um historiador.

A memória é uma arma eficaz na luta contra a imposição do imediatismo, contra o vazio temporal imposto pelo apagamento do vivido, é a forma coerente de manter vivas as lembranças, acendendo as luzes do passado. Assim, nossas lembranças em relação às festas carnavalescas não podem ser trocadas como fantasias que são vestidas e logo descartadas – se isso acontecer, o folião entrará em outro bloco. As lembranças devem ser evocação de vida, ou mesmo convocação da vida, pois o ato de contar é experimentar lembranças e celebrar, até mesmo na dor, aquilo que foi lembrado. Celebram-se, portanto, as lembranças do Carnaval do passado enquanto se brinca o Carnaval no presente – que um dia também será a lembrança do passado.

A lembrança é condição inefável do existir, pode ser um produto da elaboração da tristeza, mas, assim como a vida pode ser impossível sem o esquecimento, ela o é também sem o ato de lembrar, mesmo que esse ato de lembrar, na percepção de Derrida (1994), possa ser comparado à dor daquele que vela um corpo que não mais existe, o que não pode ser compartilhado pelo olhar de Ricoeur (2007), uma vez que para este, não há outro acesso melhor ao passado do que através da memória.

A reconstituição da memória revela-se como um elemento de extrema significação para a construção da história e da identidade cultural de diversos grupos sociais. Desse modo, a própria elaboração de histórias a partir da memória coletiva, sem dúvida, torna-se um instrumento de escuta e de fala, de atores sociais que há muito vêm beirando a exclusão – exclusão essa que passa a ser expurgada no momento em que ao dar vozes a esses indivíduos contribuímos para transformá-los em sujeitos produtores dessa memória.

Concebemos que a criação dos lugares de memórias é elaborada a partir do momento em que as lembranças coletivas já não são partilhadas, quando os rituais sociais e os ritmos foram violados. Ressalta-se que para Albuquerque Júnior (2007, p. 199) somos manipuladores de memória “sejam escritas ou orais, as memórias individuais ou coletivas têm se transformado numa das fontes cada vez de maior importância para o trabalho de gestação da História”.

O Carnaval, desse modo, é festejado em diversas especialidades. As ruas, os clubes e a Passarela do Samba são os espaços que compõem essa

geografia carnavalesca. O que nos interessa são as formas de consumo da festa por parte daqueles que brincam o Carnaval nas Escolas de Samba, no Rio de Janeiro e em São Luís. São as suas maneiras de fazer que “constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 2002, p. 41).

Compartilhamos da opinião da pesquisadora Martine Grimberg (1975) quando, na sua obra *“Carnaval e sociedade urbana no final do século XV”*, afirma que o Carnaval antes de ser uma festa é uma data, pois foi normatizado pela Igreja Católica quando o Papa Urbano II realizou, em 1091, o Sínodo de Benevento, no qual decidiu que estava na hora de escolher a data oficial para o período da Quadragesima. Assim, como a Quaresma dura quarenta e seis dias – quarenta dias mais seis domingos – a terça-feira de Carnaval acontecerá sempre quarenta e seis dias antes do Domingo de Páscoa.

O Carnaval é uma festa datada e suas práticas são consumidas em locais diferenciados de acordo com o desejo e a condição socioeconômica dos brincantes. Em outras palavras, não existe Carnaval de Rua, de Clube ou de Passarela. Existe, sim, uma festa carnavalesca, que acontece nas ruas, nos clubes, nas praças, avenidas, casas, terraços e quintais. Há músicas carnavalescas, há brincadeiras, há alegria, há folião: tem-se Carnaval. Não importa se é no clube – caro para os que não podem pagar para “brincar” o Carnaval –, ou se é nas ruas, local de preferência muitas vezes, mesmo para aquele que pode pagar um clube. O que importa é a festa.

Carnaval é sensibilidade, mexe com o sentimento de homens e mulheres que gostam de participar da festa, mesmo aqueles que não gostam da festa e preferem descansar, ler um livro ou fazer qualquer outra atividade durante o tríduo momesco vivem o período do Carnaval – direta ou indiretamente, pois é Carnaval. Não podemos concordar com os conceitos historicamente aceitos sobre Carnaval de Rua, de Clube e, em São Luís, o chamado Carnaval de Passarela.

Apesar de recorrentes entre pesquisadores as expressões Carnaval de Rua, Carnaval de Samba, Carnaval de Passarela, em São Luís, especificamente a partir da década de 1970 os jornais começaram a elaborar um discurso acerca do verdadeiro Carnaval da cidade ludovicense, nesse caso, o Carnaval de Rua. Algo novo dentro da história do Carnaval de São Luís, o Carnaval de Passarela, passa a ser visto na terra do bumba meu boi como uma forma de consumo da festa que não

fazia parte do nosso verdadeiro Carnaval, como se houvesse a possibilidade de um falso folguedo de momo, nesse caso, o Carnaval de Passarela.

Reiteramos que o Carnaval é uma festa, universalmente datada, e que as ruas, praças, becos, a Rua do Ouvidor, a Marquês de Sapucaí são espaços de sociabilidade que compõem a geografia do festejo, onde as práticas de consumo da festa carnavalesca acontecem. Tais práticas conseguem fissurar as fronteiras da dominação na medida em que deslocam a atenção do consumo supostamente passivo dos produtos recebidos, para a criação anônima, nascida da prática, do desvio no uso desses produtos. Ao nos dar uma nova forma de compreender o cotidiano, Certeau (2002) afirma que as artes de fazer, as astúcias sutis e as táticas de resistências são elementos utilizados pelo povo para que este possa escapar silenciosamente da condição de conformismo. Dessa forma, Certeau (2002) acredita na possibilidade de a multidão anônima abrir o próprio caminho no uso dos produtos impostos pelas políticas culturais. São essas práticas que nos interessam – a arte de fazer, a astúcia, as táticas ordinárias que os brincantes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís utilizaram para se apropriar dos espaços festivos. Nessa perspectiva, a comparação entre as práticas de consumo por parte dos brincantes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís será o substrato da nossa pesquisa. Nesse ínterim, consideramos que:

[...] comparar é uma maneira bastante específica de propor e pensar as questões. Frequentemente nos deparamos com essa forma intuitiva de abordagem quando nos deparamos na vida cotidiana com situações novas, e nesse caso, a comparação nos ajuda precisamente a compreender a partir das bases mais conhecidas e seguras, aquilo que nos é apresentado como novo, seja identificando semelhanças e diferenças. Comparar é um gesto espontâneo, uma prática que o homem exercita nas suas atividades mais corriqueiras, mas que surge com especial intensidade e necessidade quando ele tem diante de si uma situação nova ou uma realidade estranha. (BARROS, 2007a, p. 10).

Semelhanças e diferenças entre duas realidades, ausência ou presença de elementos singulares ou similares naquelas são observadas no ato de comparar. A partir do momento em que conseguirmos compreender de forma sistemática, com bases mais conhecidas e seguras, as diferenças e igualdades nas práticas de consumo entre os brincantes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, a comparação sairá de um campo intuitivo para um campo complexo e sistematizado.

Ferreira (2004), Heers (1975) e Moraes (1958), dentre outros, afirmam que a folia carnavalesca surgiu nos rituais agrários das primeiras sociedades de classe. Já outros estudiosos, como Araújo (2003), demonstram que surgiu no Egito Antigo, ou até mesmo na civilização greco-romana. No entanto, o que não pode ser questionado é que o Carnaval encontrou no Novo Mundo, especificamente no Brasil, um espaço privilegiado para a organização do folguedo. Por isso, a festa carnavalesca em nossa federação é considerada um dos elementos de constituição da nossa identidade nacional.

A festa carnavalesca está atravessada pela incerteza genealógica, uma vez que as manifestações carnavaalizadas – ou seja, com mascarados, excessos, bebedeiras e transgressões – podem ser encontradas desde a Antiguidade. Mendes e Borges (2008, p. 79), ao demonstrarem que os calendários romanos “podem ser um dos atributos identitários da sociedade romana” bem como um “instrumento de orientação do universo social dos homens e como forma de regulação de sua existência no interior da sociedade” (MENDES; BORGES, 2008, p. 90) nos proporcionam o entendimento acerca de algumas festas que são consideradas carnavaalizadas.

Ao entenderem as festas como rituais fundados na capacidade de dramatizar a sociedade coletiva, Mendes e Borges (2008) elaboraram em seu estudo um completo quadro acerca das festividades romanas durante todo o ano. As festas que ocorriam no início do ano, momento em que posteriormente se começou a comemorar o Carnaval eram denominadas Lupercalias, Terminalias e Quinquátrias. Desse modo, “comemoradas no dia 15 de fevereiro, as Lupercalias eram realizadas em honra de três divindades: Lupercus, Faunus e Marte” (MENDES; BORGES, 2008, p. 93). Enquanto as Terminalias “eram comemoradas no dia 23 de fevereiro em honra a Terminus e Jupiter” (MENDES; BORGES, 2008, p. 94), as Quinquátrias “eram realizadas de 19 a 23 de março, em 19 de junho e em 13 de setembro em honra a Minerva” (MENDES; BORGES, 2008, p. 95). Para os autores

[...] os festivais podem ser considerados como uma fala, através das imagens que integram, e uma memória, na medida que congregam o passado no presente e no futuro. Ademais, os momentos lúdicos, informais, de transgressão da ordem ao lado daqueles formais, comandados pela coerção corporal, comportamental e verbal, estimulam a objetivação e o aprendizado de esquemas mentais, regras de comportamento do corpo, práticas sociais, os quais regulam a vida coletiva. Emitem mensagens que, ao serem reproduzidas de

geração em geração, reforçavam em cada indivíduo os esquemas fundamentais da vida e da estrutura normativa da sociedade. (MENDES; BORGES, 2008, p. 99).

Há séculos os romanos encontraram nessas manifestações um forte elemento para tal evento. No entanto, se a palavra Carnaval gera muitas controvérsias, não se pode dizer o mesmo em relação à Carnavalização. Esta, em relação às festas, representa os elementos de comportamento e percepção de sociabilidade que se fazem presentes na humanidade desde os tempos mais remotos.

Na Grécia Antiga, “alguns ritos, como os da iniciação de jovens para a integração com a vida adulta, já incluíam pessoas mascaradas e fantasiadas” (FERREIRA, 2004, p. 1). Outro exemplo relevante são as chamadas Calendas de Março, que marcavam o início do ano na Roma Antiga representado por procissões de mascarados, que se cobriam de peles e galhos e se disfarçavam de animais. Contudo, apropriamo-nos do samba enredo composto por Brito, Bujão e Franco, para o Carnaval 1989, da União da Ilha, como uma fonte que possibilita a qualquer estudioso do Carnaval uma definição, já que, de acordo com seus versos, “Ê Boi Äpis, lá no Egito, festa de Isis. Ê deus Baco, bebe sem mágoa, você pensa que este vinho é água. Ê primavera na lei de Roma a alegria é que impera. Ó que beleza, máscara negra lá no baile de Veneza”. Esse samba consegue demonstrar o Carnaval sendo atravessado desde a Antiguidade até o período dos bailes venezianos. Se as festas são manifestações que podem ser observadas desde o início da civilização, a festa carnavalesca, como a compreendemos hoje, por mais irônico que possa parecer, foi organizada pela Igreja Católica, uma vez que:

A história começou no ano de 604 quando o Papa Gregório I deliberou que num determinado período do ano, os fiéis deveriam deixar de lado a vida cotidiana para, durante um certo número de dias, dedicarem-se exclusivamente às questões espirituais. Todo esse evento durava em torno de quarenta dias, lembrando os quarenta dias de jejum e provações passadas por Jesus no deserto antes de iniciar seu ministério apostólico. Por causa disso, o período ficou conhecido com o nome de quadragésima ou quaresma. A usança foi-se espalhando, até que no ano de 1091, época do Papa Urbano II, foi realizada uma reunião dos representantes da Igreja – chamada de Sínodo de Benevento – na qual se decidiu, entre muitas outras coisas, que estava na hora de escolher a data oficial para o período da Quaresma [...]. (FERREIRA, 2004, p. 25).

Apesar de existir o interesse para, após os períodos festivos – da Quarta-Feira de Cinzas ao Domingo de Páscoa – reinar a temperança, o comedimento e a castidade, o que observamos foi que o período anterior tornou-se para muitos o período da inversão, da comilança e da permissividade, elaboração teórica coadunada por um dos maiores estudiosos das festas carnavalescas no Brasil, o antropólogo Da Matta (1997).

A festa normatizada pela Igreja Católica encontra na América Portuguesa o seu local de maior expressão. No Brasil, temos notícias do Carnaval desde o período colonial “quando, em 1553, o casal Diogo Fernandes e Branca Dias, moradores do Engenho Camajaribe, perto da cidade de Olinda, dera de comer algumas tainhas secas a seus trabalhadores, numa terça-feira de Entrudo” (FERREIRA, 2004, p. 79). Qual a forma de brincar o Carnaval no Brasil colonial, imperial ou republicano? Nenhuma específica, pois não existe uma só forma de brincar o tríduo momesco, já que uma pessoa pode brincar na molhadaça do Entrudo e, nesse mesmo Carnaval, no mesmo dia de festa, ir ao baile no teatro municipal. Em outras palavras, essas práticas de consumo é que nos dão sustentabilidade para nos ocuparmos de uma forma de brincar o Carnaval, o chamado Carnaval do Samba, expressão utilizada por historiadores para tentar compreender a festa carnavalesca ludovicense e a carioca a partir da segunda metade do século XX.

O Carnaval, ao constituir uma presença tão marcante no contexto das cidades ludovicense e carioca, oferece pressupostos para a compreensão da vida cotidiana dos habitantes dessas cidades até os dias atuais, pois, a festa, ao adquirir subsídios de sociabilidade e de trocas culturais entre seus participantes, pode proporcionar um entendimento da rede de ligações e revelar os comportamentos da sociedade daquele momento. Na essência do festejo, o indivíduo torna-se folião e apresenta a possibilidade de compreensão dos sentimentos, frustrações, negações e impedimentos que permeiam o mundo em que vive.

Nos espaços carnavalescos, as relações das diversas camadas no interior da sociedade são notórias, visto que há trocas sociais, econômicas e políticas. Tais trocas efetivadas nas praças e circuitos oficiais de cada cidade, ao serem incorporadas aos festejos, consolidam-se em um estágio constante de diálogo entre as diversas camadas sociais que participam ativamente da festa.

Da Matta (1997) foi um dos nossos primeiros intelectuais a se preocupar com a festa carnavalesca brasileira, afirmando que o ritual, dentro das sociedades complexas, pode ser visto como um elemento de identidade, em que tudo pode ser ritualizado. Portanto, segundo o referido autor, o Carnaval é um rito caracterizado pelas inversões das hierarquias sociais, elaboração que se tornou aceita durante muitos anos dentro da historiografia carnavalesca, na medida em que, para o antropólogo, o Carnaval permite fissurar as barreiras que são impostas no cotidiano. Nessa perspectiva, o Carnaval teria, na visão de Da Matta (1997), o poder de transformar os seus participantes em iguais, rompendo a hierarquia comum da nossa sociedade.

Esse processo de inversão é percebido em Bakhtin (1996) quando afirma que o Carnaval é um espetáculo livre, no qual não se faz presente a divisão entre atores e espectadores. É um espaço temporal em que as hierarquias são descartadas e satirizadas, tendo no riso um dos elementos de igualdade entre os homens. Os espaços públicos carnavalescos tornam-se os locais em que os homens, separados no seu cotidiano pelas barreiras hierárquicas, conseguem manter uma relação de igualdade, uma vez que, para Bakhtin (1996), o Carnaval permite a aproximação entre atores e espectadores, fendendo a diferença que pode ser percebida nas demais festas. No Carnaval, o espectador torna-se elemento da peça teatral festiva, não conseguindo se desprender da festa enquanto esta acontece.

Outra expoente renomada, com uma vasta obra no terreno das questões culturais, é a pesquisadora Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), que tem como proposta de análise do Carnaval brasileiro a crítica às construções generalizantes que não pensam as diferenças sobre o Carnaval ao longo da história. No entanto, a referida autora afirma que “a uniformidade dos folguedos carnavalescos sempre existiu no país” (QUEIROZ, 1992, p. 12-13). Ao falar de uniformização, Queiroz (1992) se refere às primeiras formas de brincar o Carnaval, quando as práticas festivas eram atravessadas pelo Entrudo, comumente jogado no período colonial e até republicano. Tal uniformidade pode ser observada nos jornais da época, quando os cronistas falam da forma de brincar o Carnaval e, principalmente, dos personagens comuns que se fazem presentes na festa carnavalesca. O diabo, o dominó, o baralho, o urso são personagens presentes tanto no Carnaval do Rio de Janeiro quanto no Carnaval de São Luís, desde o período da predominância do jogo

do entrudo existente nessas duas cidades. O Carnaval apresenta, portanto, certa uniformidade no sentido de que seus personagens são similares, mas basta um olhar mais atento para perceber que dentro dessa uniformidade existem diferenças – essas diferenças vão se acentuando cada vez mais quando as Escolas de Samba se tornam a maior expressão da festa carnavalesca no Rio de Janeiro e em São Luís.

Ao tratar da uniformidade observada por Queiroz (1992), o historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira identifica a dificuldade da autora em “escapar do vício sedutor de pensá-lo como uma festa dotada de uma sequência única” (PEREIRA, 1994, p. 2). De fato, não podemos conceber o Carnaval como uma festa de sequência única, muito menos uniforme, pois as condições de sociabilidade de cada lugar têm suas particularidades. Mesmo o Entrudo, muito praticado no período colonial e republicano, não pode apresentar as mesmas características até dentro do próprio espaço de uma cidade, ou seja, o Entrudo praticado pelas famílias abastadas diferia daqueles praticados pelos pretos e pretas, por isso este último era muitas vezes mal visto pela elite da sociedade carioca.

O que percebemos dentro da historiografia brasileira acerca do Carnaval é que algumas elaborações se tornaram universalizadas, no sentido de dar um conteúdo que possibilitasse a compreensão da grande festa nacional. Nesse ínterim, na pesquisa *História do Carnaval Carioca de 1957*, Eneida de Moraes (1958) estabeleceu um critério bem definido ao categorizar as brincadeiras carnavalescas do Rio de Janeiro. Essa classificação passou a ser seguida pelos demais pesquisadores que deram continuidade a essa forma de abordagem.

Para dar um sentido universal à festa carnavalesca, o pesquisador Hiram Araújo (2003) escreveu a obra *Carnaval: seis milênios de história*, que tem como singularidade muitos dados acerca dos concursos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro. Por ser uma obra caracterizada pela longa duração, Araújo (2003) preocupa-se desde a genealogia da festa até a atualidade, tecendo alguns comentários acerca dos carnavais de Salvador, São Paulo e São Luís do Maranhão.

Outra importante obra para o conhecimento do Carnaval do Rio de Janeiro é a da pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha, que na sua obra *Ecos da Folia*, de 2001, traça as relações de sociabilidade no Carnaval carioca entre os anos de 1880 e 1920. Ao fazer um importante estudo acerca das brincadeiras de rua, a pesquisadora discute as diversas formas de brincar o Carnaval, que nesse

período ainda era composto pelos Entrudos, pelos cucumbis<sup>1</sup>, Zé Pereiras<sup>2</sup> e outras manifestações que se faziam presentes no centro da cidade do Rio de Janeiro.

O historiador Felipe Ferreira escreveu *Inventando Carnavais: o surgimento do Carnaval carioca e outras questões carnavalescas*, em 2005, e *Livro de ouro do Carnaval brasileiro*, em 2004. Na primeira obra, o historiador destaca a importância da implantação dos bailes de mascarados no Rio de Janeiro a partir do século XIX até as vésperas do Carnaval do samba, quando começaram a surgir as primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Na segunda obra, com um toque mais universal, o historiador se debruça sobre o entendimento do Carnaval a partir de sua origem, passando o medievo até chegar às nossas atuais formas de consumo da festa, dando destaque aos novos rumos do Carnaval, quando tece alguns comentários ao Carnaval de Salvador e de Recife.

Com exceção de Araújo (2003) que destaca, nas suas 597 páginas, quatro parágrafos acerca do Carnaval de São Luís, nenhum outro autor cita a Cidade dos Azulejos quando o assunto é Carnaval. Além disso, por ser caracterizado pela condição de mudança e em função de não ter uma preocupação com o entendimento específico acerca do Carnaval ludovicense, o pesquisador afirma que:

Em São Luís, onde o Carnaval de Rua sempre foi animado com blocos, turmas de batuqueiros, corsos e com o Tambor da Crioula, não se tem conseguido manter o mesmo padrão nos últimos anos. Ainda assim, a Turma do Quinto, um dos mais antigos grupos de batuqueiros do bairro proletariado Madre de Deus, tem saído sempre e fugindo à imitação das escolas de samba do Rio de Janeiro. Com pouco luxo e muita imaginação, alguns agrupamentos de batuqueiro se apresentam todos os anos com autos bem figurados por suas alas de índios, destaques e alegorias. (ARAÚJO, 2003, p. 203).

A Turma do Quinto é e se autodenomina Escola de Samba, não turma de batuqueiros. Considerada uma das grandes agremiações carnavalescas de São Luís

---

<sup>1</sup> O préstito de aproximadamente duas dezenas de pessoas avançou pela estreita rua, dançando e cantando sem parar. Eram homens e mulheres negros vestidos de índios, com penas, tacapes, lanças, escudos, carregando cobras e lagartos (alguns vivos). Uma mulher ricamente adornada, com manto e cetro, era carregada num andor. Era a Rainha e ao seu lado vinha o Rei. Seus súditos tocavam instrumentos pouco comuns para os habituais freqüentadores da rua do Ouvidor. Cantavam numa língua menos comum ainda. Mas era Carnaval, sua Corte estava passando e uma frase entre tantas outras ficou clara para todos os presentes: “A África sempre foi livre” cantavam os membros do grupo chamado *Cucumbis Africanos*” (JORNAL DO COMÉRCIO - Ano 66 – n. 45 – 14/02/1888).

<sup>2</sup> “O *Zé-Pereira* correspondia, em finais do século XIX, a um termo genérico com o qual os jornalistas definiam quaisquer grupos de foliões populares que pulassem o Carnaval atrás de uma banda de zabumbas e bumbos, empunhados por sujeitos vestidos de casacas esfarrapadas, que carregavam estandarte e faziam um “infernial barulho” (NEPOMUCENO, 2011, p. 164).

do Maranhão, uma vez que é detentora de uma elevada quantidade de títulos, não se apresenta todos os anos com alas de índios. Parece-nos que a observação de Araújo (2003) desliza no entendimento superficial acerca do Carnaval de São Luís. O referido autor não teve a preocupação de fazer um estudo das peculiaridades do Carnaval ludovicense, o que se evidencia nos seus quatro parágrafos – que tentam descrever um pouco acerca do Carnaval de São Luís, tendo como exemplo apenas uma das agremiações que se faz presente nos dias momescos. É interessante destacar com relação à citação de Araújo (2003, grifo nosso) a afirmação de que a Turma do Quinto tem fugido “à *imitação* das escolas de samba do Rio de Janeiro”. Tal fuga se concretiza pelo fato de não usar fantasias luxuosas. Contudo, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro não são somente luxo e o processo de fuga da imitação não deve ser limitado a isso.

Na verdade, a comparação entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís nos permitirá perceber que o fato de a Turma do Quinto não sair de forma luxuosa não significa que não imite as Escolas do Rio de Janeiro. A imitação citada por Araújo (2003) quando se refere a São Luís tem outra denominação: é chamada pelos jornalistas, a partir da década de 1970, de carioquização. É essa carioquização, palavra não dicionarizada e tanto usada pelos jornalistas maranhenses, que nos interessa e somente a partir da compreensão da festa carnavalesca carioca é que podemos entender o que vem a ser o termo carioquização quando este se tornar conceito.

## **2.1 A festa carnavalesca no Rio de Janeiro**

No Brasil, as grandes festas públicas desde cedo estavam presentes na vida sociocultural da colônia, evidentemente com dimensões ideológicas bastante definidas, pois serviam como instrumento legitimador do processo de colonização. O colonizador logo percebeu que a dança, a música e os autos hieráticos, por tratarem-se de manifestações que se expressavam através de linguagens universais e por isso mesmo mais acessíveis à sensibilidade indígena, poderiam ser para eles largamente utilizados. Portanto,

Na conversão dos índios, papel importante caberá aos autos hieráticos, geralmente escritos pelos padres Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e Álvaro Lobo, e em que as duas línguas, a portuguesa e a dos índios, iam sendo misturadas. Nesses autos –

em que é fortemente explorado o milagre – os Jesuítas lançam mão de todos os recursos para produzir funda impressão, incluindo a música, fazendo intermediá-los de cantos e toques de instrumentos, como nos Mistérios e Moralidades da Europa. (VASCONCELOS, 1997, p. 12).

Essa postura de utilizar a festa como um dos instrumentos de legitimação da colonização sempre esteve presente no processo de conquista empreendido pelo lusitano. Desta forma,

Não vamos muito longe se sustentarmos que tais danças, executadas ao ar livre, foram o resultado de uma maior integração ao poder estatal, ou, ao inverso, um dispositivo do Estado para se identificar permanentemente a população com os eventos e os fins do Estado. (LANGE, 1969, p. 18).

Se as festas podem ser vistas como uma releitura da ordem cotidiana, o Carnaval é um dos elementos que contribuem para a realização de tal leitura, pois o que podemos observar é que, desde cedo, os órgãos institucionais percebem que a festa é um instrumento com larga capacidade de mobilização das camadas populares.

Uma das grandes festas do Rio de Janeiro em que o profano e o sagrado se faziam presentes era, sem dúvida, a Festa da Penha. Comumente registrada pelos jornais da época, a Festa da Penha, muitas vezes criticada por intelectuais e cronistas, podia ser vista como um dos poucos canais de expressão da camada pobre do Rio de Janeiro, transformando-se, segundo Soihet (2008, p. 57), “num balão de ensaio para a primazia cultural assumida por esses segmentos no Carnaval carioca”.

Ao alcançar seu apogeu no início do Período Republicano, em 1889, a Festa da Penha serve de substrato para a compreensão de uma das formas de expressão carnavalesca no Rio de Janeiro, o chamado Carnaval de Rua. Não queremos com isso afirmar que a Festa da Penha era uma festa voltada somente para o Carnaval, no entanto, ao contrário das festas do Divino Espírito Santo, comuns em todo Brasil, e da Festa da Glória, outra festividade do Rio de Janeiro, a Festa da Penha foi sendo apropriada, paulatinamente, pelos primeiros sambistas da Cidade Maravilhosa.

Esse processo de apropriação pode ser observado quando um famoso bloco do início do século XX, “Macaco é o Outro”, saía da casa da Tia Ciata, localizada na Praça 11, centro do Rio de Janeiro, com seus brincantes, durante a

Festa da Penha, usando “máscaras de macaco e roupas de cor marrom a fim de melhor imitarem a pele dos símios” (SOIHET, 2008, p. 11). Assim, o espaço que fora utilizado para o festejo foi aos poucos sendo conquistado pelos amantes do Carnaval, embora “a ida à Penha até boa parte desse período não era muito fácil ou cômoda” (SOIHET, 2008, p. 22). Para compreender a dificuldade por que os participantes passavam para chegar à Penha, Bricio Filho (2006 apud SOIHET, 2008, p. 22) relatou que:

Não se fazia a viagem como agora, rolando facilmente o comboio pelos trilhos de ferro. Era a jornada efetuada a cavalo, a carroção, em vitória, em berlinda, em caminhão, e não havendo ainda o veículo fonfonante em tíluri [...] Ou então se viajava por mar ao afago da brisa, saltando-se na Fazenda Grande ou no porto de Maria Angu e palmilhando fatigante alguns quilômetros de estrada. Tive como meio de transporte nessa passeata em troça um tordilho, troteador, esquelético, empacador que me deixou derreado.

Em função da dificuldade de locomoção para chegar à Penha, muitos adeptos dos festejos pernoitavam no local, contribuindo para o descontentamento de alguns intelectuais – dentre os quais Olavo Bilac que via a Festa da Penha como algo do “outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada” (BILAC, 2005 apud SOIHET, 2008, p. 24). Apesar dessa crítica, a Festa da Penha atraía diversos participantes, que representavam todas as camadas sociais do Rio de Janeiro. De acordo com Soihet (2008, p. 25),

Durante a festa, o local assumia as características de arraial, todo embandeirado, sendo uma festa de conotação portuguesa, organizada pela comissão de festejos da irmandade da Penha. Constava de missa solene, cerimônias de benção, barraquinhas de prendas, jogos, comidas e vendas de medalhas.

Observa-se, a partir da descrição da pesquisadora, que a Festa da Penha se caracterizava por ser um arraial com conotação portuguesa. Salientamos que, assim como o Carnaval português reconhecido no jogo do Entrudo, a Festa da Penha foi aos poucos sendo apropriada pelos brasileiros. Ao ser carnavalizada, essa festa também foi, aos poucos, deixando de ser um espaço com forma de arraial português para ser apropriado pelos sambistas e capoeiras da cidade do Rio de Janeiro no advento da República. Nessa perspectiva, “muitos autores consideravam a festa como uma válvula de escape para as tensões do cotidiano, permitida, controlada e estimulada pelos grupos dominantes” (SOIHET, 2008, p. 28).

Não deixa de ser uma elaboração simplificada a afirmação de que a Festa da Penha seria uma “válvula de escape”. Essa é uma explicação simplista que não compreende a festa como um espaço dialético, em que dominação e resistência se fazem presentes. É o local onde as camadas sociais, ao expressar sua vontade de festejar, resistem à lide diária e externam seus desejos muitas vezes contidos no cotidiano. Desse modo, cabe a nós historiadores termos a sensibilidade para compreendermos que a festa – seja da Penha ou do Carnaval – nos fornece indícios para a compreensão de uma realidade mais profunda, por vezes com aparência inatingível.

A Festa da Penha, por ser um grande acontecimento na capital da República, não conseguia demarcar os espaços entre sagrado e profano. Essas categorias, nessa festa, estavam mescladas, o sagrado e o profano pareciam estar no fio da navalha, em que cada lado se alinhava com o outro. É a fronteira que se faz presente na Festa da Penha, pois é nela que encontramos o sujeito de fronteira, o malandro, o capoeira, o sujeito que nos primeiros anos do Período Republicano se apresentava como o bárbaro social que deveria ser banido do Rio de Janeiro moderno e higienizado, uma vez que na Festa da Penha:

Em cada canto formava-se um “samba”, os “Cordões” emendavam-se uns aos outros interminavelmente [...] Ora à frente de uma barraca um grupo de pretas descalças cantava e dançava batendo palmas e sacudindo o corpo desengonçadamente. Ora em outro ponto acompanhado da rouquenha viola um português tirava o “fado” em desafio. Adiante, um grupo de italianas banhadas de suor saltava na sua dança dura sem cadência ao som lerdo da sanfona. Em cima de uma mesa, um capadocio acompanha no violão a modinha em que uma rapariga desdentada se esganiça tragicamente. De um lado, os tambores e pandeiros; de outro lado, as trombetas de barro e os pios de bambu. (SOIHET, 2008, p. 30).

Esses sambas e Cordões descritos por Soihet (2008) foram determinantes para que nos primeiros anos do período republicano aumentasse o contingente das forças policiais a coibi-las – chegando até mesmo a ser usado o Exército, a Marinha e o Corpo de Bombeiros – já que todas as vezes que se direcionava algum comentário aos participantes da Festa da Penha “observava-se a repetição desse tratamento discriminatório do batuque, dos Cordões e do samba, identificados como expressões turbulentas, perturbadoras, fontes de desordens, cujo expurgo se tornava essencial” (SOIHET, 2008, p. 43).

Essa intolerância para com os praticantes de sambas e batuques durante a Festa da Penha contribuiu para uma série de proibições e intervenções policiais durante os festejos, o que nos possibilita relatar um fato interessante, quando, em 1907, os sambas foram permitidos, mas foram proibidos os instrumentos de percussão que são próprios para o seu acompanhamento. De acordo com o relato do jornal *O Paiz*, de 05 de outubro de 1908, em função da proibição da execução rítmica do samba, os amantes desse ritmo “não se renderam, acompanhando o samba com as palmas das mãos”.

Paus e garrafas eram e sempre foram instrumentos improvisados para a execução do samba, além das palmas das mãos. Essa postura continuou nos anos em que o samba fora proibido de ser tocado durante a Festa da Penha. No entanto, apesar da tentativa de coibir a execução do que viria a ser a nossa maior expressão festiva durante o Carnaval, o samba continuou sendo tocado e dançado, pois “os grupos musicais e os blocos carnavalescos cantavam sambas e batuques – apesar das proibições – marcavam na Penha a sua presença, assumindo definitivamente o seu espaço” (SOIHET, 2008, p. 51).

Por ter se tornado, após o Carnaval, a festa de maior expressão popular do Rio de Janeiro, a Festa da Penha configurou-se paulatinamente como o espaço de avaliação das composições carnavalescas. Essas composições, para se transformar em sucessos populares durante o Carnaval, deveriam ser, primeiramente, aceitas durante a Festa da Penha. A importância da Festa da Penha para compositores como Heitor dos Prazeres, Donga, João da Baiana pode ser observada a partir do concurso de música carnavalesca que ocorrera em 1917. De acordo com Lira (1944), o primeiro concurso de músicas carnavalescas teria sido realizado na Penha, no ano supracitado.

Não pretendemos adentrar a discussão acerca do concurso de músicas carnavalescas, nem temos a preocupação de comprovar se a Festa da Penha foi o marco do primeiro concurso desse gênero musical. O que nos interessa é a percepção de que, num período em que não havia rádio, a espacialidade da Penha transformou-se nos ouvidos dos simpatizantes das músicas que seriam cantadas durante o festejo carnavalesco. Essa elaboração acerca da importância da Festa da Penha para os compositores da música carnavalesca é observada quando de acordo com “Heitor dos Prazeres, a aceitação das composições nesse evento tranquilizava os autores, confessando ele próprio ter ficado conhecido a partir da

Festa da Penha” (SOIHET, 2008, p. 51). Além de Heitor dos Prazeres, muitos outros compositores utilizavam a Festa da Penha como seu principal canal de expressão – destacando-se aqui Cartola, um dos maiores compositores de samba da história do Carnaval brasileiro que nos presenteou com uma de suas obras imortalizadas, conhecida como Festa da Penha.

Festa da Penha Uma camisa Um terno usado alguém me empresta hoje é domingo eu preciso ir à festa não brincarei quero fazer minha oração pedir à santa Padroeira proteção Entre amigos encontrarei algum que tenha hoje é domingo eu preciso ir à Penha Levarei dinheiro prá comprar velas de cera quero levar flores para a santa Padroeira só não subirei a escadaria ajoelhado para não estragar o terno que foi emprestado. (CARTOLA [s.d.]).

A irreverente composição de Cartola é apenas uma dentre as dezenas que eram cantadas na Festa da Penha e que a retratavam. Como bem frisou no seu samba, ele não iria brincar, postura tão comum dos batuqueiros que se faziam presentes na festa. Cartola, desse modo, verseja a festa pautado na religiosidade, mesmo que essa não possa ser consolidada na subida dos degraus da igreja, uma vez que o terno do compositor era emprestado. No entanto, a Festa da Penha, além de ser uma festa religiosa, pode ser vista como uma festa carnavalizada, na medida em que

O Carnaval é um momento privilegiado nesse processo de resistência, no qual sua irreverência aparece de forma mais acentuada, por meio da paródia às diversas modalidades de opressão, às regras e tabus. Também é o momento em que, a despeito de toda proibição, os populares ocupam as ruas, quer amedrontando as elites com seus Cordões, quer extasiando-as com seus Ranchos e sua músicas. Apesar de seu caráter fugaz, o Carnaval garante a persistência das manifestações populares, assim como sua difusão e entrelaçamento com a cultura dominante, constituindo a circularidade cultural. (SOIHET, 2008, p. 62-63).

Foi na Festa da Penha que os representantes das camadas menos favorecidas encontraram um dos seus primeiros espaços de expressão. Mesmo com a dificuldade de se deslocar para a Penha, os simpatizantes vinham a cavalo ou de trem, dormindo no local para não perder a festa. Os brincantes viam na Festa da Penha um dos espaços de lazer e, dentre as formas de diversão oferecidas, as brincadeiras que também ocorriam no período do Carnaval passaram, mesmo em um festejo de origem religiosa e com um forte apelo português, a ganhar grande destaque e importância.

Por outro lado, a festa carnavalesca acaba por se consolidar como um dos poucos canais de expressão das camadas menos abastadas. Assim, não só no Rio de Janeiro e em São Luís, como nos demais territórios brasileiros nos quais a festa carnavalesca apresenta grande mobilidade popular, o Estado passa, a partir de um desejo elitista, no final do século XIX e início do século XX, a tentar controlar por meio de normas, decretos e leis esse movimento festivo.

O Carnaval pode ser visto como uma estratégia de resistência das classes populares à medida que a população se dispõe à conquista concreta de espaços públicos, fazendo com que os órgãos institucionais percebam sua capacidade de mobilização. Esses órgãos, desde o período colonial, começaram a se aproximar dos participantes da festa, estabelecendo um diálogo, apesar da tentativa de cooptação e repressão das camadas menos abastadas. Portanto,

O predomínio da cultura popular no Carnaval não ocorreu de forma simplista dos propósitos de manipulação dos grupos dominantes, como muitos entendem. Foi um fenômeno mais complexo e se deveu, em grande medida, à resistência desenvolvida pelos populares, num processo de luta contínua, com avanços e recuos que redimensionaram e se organizaram mútua e dialeticamente. (SOIHET, 2008, p. 181).

A relação entre os órgãos institucionais e camadas populares é observada de forma concreta durante o período monárquico e republicano que, desde o século XIX, passam a tomar algumas medidas a fim de organizar o folguedo momesco. Assim, foi com o intuito de reprimir as manifestações populares que a Secretaria de Polícia expediu, no dia 14 de novembro de 1876, uma portaria que recomendava:

Mui terminantemente que não se consinta que nessa cidade haja de hoje em diante ensaios e danças de cheganças, congos, fandangos, turés etc. por depoentes contra a civilização da capital da província, fazendo dissolver esses divertimentos, que sequer devem transitar pelas ruas. (O PAIZ, 1879, p. 7).

É interessante destacarmos que, antes do século XIX, segundo Martins (2000), não podemos pensar em um calendário das festas laicas no Brasil, contudo, em alguns casos, as festividades, mesmo com um caráter religioso, acabavam por ganhar uma configuração carnavalizada. Desse modo, essa tênue relação entre a festa sagrada e profana pode ser percebida na elaboração de D. Felipe Condurú quando relata que no Colégio da Luz, em 1706, houve uma divisão entre os padres

e seminaristas porque:

Estabeleceram-se celebrar a festa de Santo Inácio de Loyola com novenários e atos litúrgicos internos e manifestações externas de regozijo. Degeneraram estas, ao ponto de se realizarem bailes públicos, mascaradas, liberdades excessivas, ações decompostas, ódios e vingança. (PACHECO, 1968, p. 21).

Essa postura de normatização das festividades ocorre em todo o território, pois nas celebrações religiosas geralmente estavam presentes os elementos lúdicos como algazarras, mascaradas, danças insinuantes, fogaréus e representações. Segundo Araújo (1996, p. 87), “da segunda metade do século XIX em diante, essas figuras de mascaradas e burlescas e o clima festivo e lúdico que afloraram nos cortejos religiosos tornaram-se cada vez mais raros”. Dois elementos podem sustentar essa mudança de comportamento. Um diz respeito à própria necessidade que tinha o clero em tornar seu corpo religioso mais confiável e educado moral e evangelicamente, uma vez que no século XIX a comunicabilidade, os transportes e a imprensa puseram a população em contato com outras culturas, colocando um fim no isolamento presente do período anterior. A outra questão diz respeito ao aumento das festividades cívicas que, dentre outras coisas, servia para que os súditos reverenciassem e declarassem fidelidade aos representantes do Estado.

Essas festividades cívicas também ocorreram no período colonial. No entanto, com a vinda da família real para o Rio de Janeiro, “a cidade transformou-se em palco das mais faustosas festas. Funcionando, sobretudo, em nível de representação simbólica, constituíam-se em um dos mais eficazes instrumentos para reafirmação da monarquia, agora com bases em território brasileiro” (ARAÚJO, 1996, p. 107).

Fazer um estudo comparativo entre os carnavais de São Luís e do Rio de Janeiro em suas diversas fases e tipos de movimentações é pertinente, uma vez que, além de pontuarmos elementos ainda não discutidos pela historiografia do Carnaval, nos fornece substratos para que possamos compreender o que de fato pode ser entendido como carioquização do Carnaval de São Luís, discurso fortemente presente nos jornais ludovicenses a partir da década de 1970.

Para a feitura dessa comparação, o nosso estudo tem uma delimitação espacial e temporal. Temos como preocupação empreender tal relação comparativa a partir do advento e crescimento das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São

Luís. Seguramente, é necessário buscar elementos de compreensão em uma temporalidade anterior – o que não significa afirmar que teremos uma preocupação com a genealogia do Carnaval, um tanto discutida e já citada nessa pesquisa.

Ao aludirmos acerca da elaboração carnavalesca como uma festa datada e que encontrou nos trópicos brasileiros o seu melhor espaço de preservação, estamos apenas departamentalizando a nossa concepção de Carnaval. Não temos intenção de persuadir ou impor um conceito acerca da festa carnavalesca, até porque pensamos que as denominações acerca de Carnaval de Rua, Carnaval de Clube e muitas outras já estão sedimentadas na historiografia do Carnaval brasileiro. Todavia, isso não nos impede de externarmos nossos olhares acerca do que é e de como compreendemos a festa do Carnaval.

Ressaltamos a importância da comparação do Carnaval do Rio de Janeiro com o Carnaval de São Luís, pois se nos pautamos em uma elaboração certeauriana de que podemos entender o Carnaval a partir das suas formas de consumo, nada mais evidente do que compreender a forma de consumo carnavalesca no Rio de Janeiro e em São Luís do Maranhão.

Diante de tal preocupação em diagnosticar o Carnaval como uma festa universal, e que pode ser compreendida a partir de cada espaço onde é consumida – seja nas ruas, nas praças, em casa, na Passarela do Samba e na Marquês de Sapucaí – a nossa comparação terá como enfoque o Carnaval praticado pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro e as de São Luís, o que não significa dizer que não poderemos fazer um recuo na história, pois tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís as Escolas passaram por um processo de transformação até se consolidarem como a grande expressão festiva do Carnaval dessas cidades.

Assim como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro têm sua origem em outras manifestações, como os Ranchos, em São Luís o que originou as Escolas de Samba foram as Turmas de Samba. Essas conotações tornam relevante o recuo na história do Carnaval dessas duas cidades, já que os Ranchos são manifestações oriundas do século XIX, e as batucadas em São Luís também ocorreram desde o período imperial. Desse modo,

O comparativismo construtivo de que pretendo defender o projeto e os procedimentos deve de início se dar, como campo de exercício e de experimentação, no conjunto das representações culturais entre as sociedades do passado, tanto as mais distantes como as mais

próximas, e os grupos humanos vivos observados sobre o planeta, ontem ou hoje. (DETIENNE, 2004, p. 47).

Mesmo que a comparação se efetive no Período Republicano, especificamente a partir da década de 1930, quando começaram a surgir as primeiras Escolas de Samba no Rio de Janeiro e em São Luís, podemos salientar que muitas das brincadeiras carnavalescas que se fizeram presentes na Cidade Maravilhosa também foram vistas e anunciadas em São Luís do Maranhão.

Ao se buscar o estudo com o método comparativo acerca do Carnaval ludovicense e carioca, pretende-se contribuir para o preenchimento de alguns vazios que se fazem presentes na literatura acerca da festa carnavalesca de São Luís e do Rio de Janeiro. Muitas pesquisas que versam sobre o Carnaval não contemplam a problemática que aqui se propõe e que se vislumbra analisar: a invenção da carioquização do Carnaval de São Luís do Maranhão.

Qual o sentido de se construir um discurso acerca do Carnaval de São Luís do Maranhão, a partir da década de 1970, como um Carnaval carioquizado, pontuando que essa carioquização não passa de uma cópia mal feita do Carnaval do Rio de Janeiro? A princípio, podemos observar que o discurso encontrado nos jornais que serviram de base para nossa inquietação incorre em alguns equívocos. Primeiro: não existe oficialmente a palavra carioquização referindo-se às premissas da imitação do Carnaval do Rio de Janeiro (esse lexema, ainda não registrado nos dicionários de língua portuguesa, é empregado de modo conotativo para denominar costumes cariocas de modo geral). Segundo, se temos em São Luís do Maranhão muitas manifestações carnavalescas análogas às do Rio de Janeiro desde o período imperial, por que somente a partir da década de 1970 é que emergiu a preocupação com a suposta prática de cópia do Carnaval brincado no Rio de Janeiro?

O baralho, o dominó, o pierrô, a colombina, o urso e o caçador, personagens tão aludidos como detentores de uma singularidade do Carnaval de São Luís, em detrimento de um Carnaval carioquizado, podem também ser vistos no Carnaval do Rio de Janeiro desde o período imperial. Desse modo, qual o interesse em elaborar um discurso que tem como preocupação inicial denegrir uma forma de consumo da festa carnavalesca? Para nos debruçarmos acerca dos elementos definidores da resposta, pensamos ser necessária a compreensão das fases do Carnaval do Rio de Janeiro, conhecido e aceito como uma das mais, senão a maior expressão festiva do nosso símbolo de identidade nacional.

## 2.2 As fases do Carnaval carioca

Para Queiroz (1992), o Carnaval carioca pode ser dividido em três fases principais: a primeira, conhecida como Entrudo que, de acordo com a pesquisadora, entrou em vigência durante o período imperial e, por isso, representava a forma portuguesa de brincar o Carnaval. Com o advento da República e a concomitante necessidade de tornar o Brasil um país civilizado, surgiu o chamado grande Carnaval, que seria, segundo Queiroz (1992), a segunda fase, inspirada pela tradição europeia, na qual as grandes sociedades tiveram como principal missão o sepultamento do Carnaval grosseiro e português: o Carnaval do Entrudo. Por fim, a terceira fase do Carnaval é marcada pela ascensão do Carnaval popular, tendo como destaque as brincadeiras dos negros, desembocando nas chamadas Escolas de Samba.

Ao dividir a festa carnavalesca do Rio de Janeiro em três fases, a pesquisadora nos permite compor o nosso estudo tendo como principal elemento de compreensão a última fase, a das Escolas de Samba. No entanto, trataremos sucintamente das antecessoras. Desse modo, estamos cientes de que, apesar da divisão do Carnaval carioca em três fases, essas formas de brincar-lo sempre foram imbricadas umas nas outras. Em outras palavras, o Entrudo, as Grandes Sociedades e o Carnaval Negro, descritos por Queiroz (1992), conviveram no mesmo espaço por muito tempo.

Por ocorrerem no Rio de Janeiro ao mesmo tempo, essas formas de brincar o Carnaval – o Entrudo, as Grandes Sociedades e o Carnaval dos negros que desembocou nas Escolas de Samba – devem nos servir de substrato para a compreensão da busca de seus espaços. O que nos interessa é como, diante de uma diversidade das formas de brincar o Carnaval, as Escolas de Samba, vistas como uma manifestação dos negros e pobres, conseguiram consolidar sua forma de expressão.

Nessa perspectiva, a construção bibliográfica de uma linearidade carnavalesca desembocando nas Escolas de Samba é tão equivocada como afirmar que o Carnaval acaba na Quarta-feira de Cinzas. Por fazerem parte de um mesmo espaço, as manifestações carnavalescas, em sua diversidade, estavam buscando seus lugares de expressão, sua espacialidade. O Carnaval é um lugar de múltiplas vontades que são externadas pelos participantes da festa carnavalesca.

Quem afirmou que o Entrudo era uma brincadeira grosseira? Por que as grandes sociedades deveriam externar a verdadeira forma de brincar o Carnaval do Rio de Janeiro? Qual a razão para que a historiografia do Carnaval carioca afirmasse que a junção dos negros no Carnaval deu ao Brasil uma nova forma de brincar, transformando-o, assim, em símbolo de identidade nacional? Em função de nossa folia ser muito divulgada, parece que todos conhecem o Carnaval, o que dispensa qualquer esforço no sentido de desmistificar algumas verdades aceitas pela historiografia.

Primeiramente, é necessário observar que as formas de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro sempre se fizeram presentes, ou seja, desde o período imperial a festa carnavalesca no Rio de Janeiro caracterizava-se pela diversidade. Portanto, mesmo com a divisão do Carnaval em três fases, a convivência dessas formas de folia ocorreu nas ruas do Rio de Janeiro. Desta forma, quando os negros começaram a ganhar destaque com suas formas de brincar o Carnaval - a partir dos Ranchos e das Escolas de Samba - as Grandes Sociedades e o Entrudo ainda eram comuns nos festejos momescos da Cidade Maravilhosa.

A visibilidade da festa carnavalesca só foi possível graças aos cronistas que registraram seus olhares acerca do festejo – o que nos permite afirmar que toda visão carrega uma avaliação. Dessa forma, ao externarem suas opiniões acerca da festa carnavalesca do Rio de Janeiro, os cronistas externavam em seus textos seus desejos, preconceitos e preferências. Afinal, por que alguns preferiam as sociedades carnavalescas ao jogo do Entrudo? Por que classificavam os Cordões como grupos perigosos de capoeiras? Não foram também esses grupos, ou seja, os Cordões, que ao evoluírem contribuíram para a formação das primeiras Escolas de Samba?

Não é difícil de entender que essas classificações serviam para transformar os populares em cidadãos de segunda classe. Assim, somente após a sua inserção em um modelo civilizacional aceito pela elite é que eles foram aceitos como elaboradores de uma nova e nobre forma de brincar o Carnaval, consolidada com os Ranchos e com as Escolas de Samba. Concordamos com Cunha (2001, p. 48) quando afirma que a bibliografia não acadêmica e profundamente nacionalista que construiu “essa memória diletante e tendenciosa tomou-a como dado, esquecendo que tais cronistas estavam imersos nos conflitos com as muitas ‘galeras’ carnavalescas daquele tempo”. Dessa forma, “A categoria abstrata imprensa, se desmistifica quando se faz emergir a figura de seus produtores como

sujeitos dotados de consciência determinada na prática social” (CAPELATO, 1994, p. 73).

As crônicas, bem como as opiniões dos jornalistas, ao sintetizarem seus muitos interesses, possibilitam desmistificar os debates que estavam por trás das formas de brincar o Carnaval do Rio de Janeiro. Encontramos muitas vezes nesses escritos a intenção de buscar uma tradição acerca da festa carnavalesca, bem como o jogo de interesse de fazer valer a forma como os cronistas e jornalistas consideravam coerente para brincar o Carnaval na Cidade Maravilhosa. Interessamos, mesmo com a aceitação historiográfica das diversas formas de brincar o Carnaval, como, a partir da década de 1930, os mesmos negros que, ao saírem em seus Cordões eram classificados como capoeiras e desordeiros, foram aos poucos se apropriando do espaço antes utilizados por outras formas de manifestação carnavalesca.

Compartilhamos, pois, da ideia de que o processo de conquista dos espaços pelos negros para externar sua forma de brincar o Carnaval pode ser considerado com resistência. Afinal, a própria mudança dos Cordões até se transformarem em Ranchos e Escolas de Samba mostra que esta foi pautada na persistência dos negros para se apropriarem do espaço antes considerado reduto das Grandes Sociedades. No entanto, além de resistência, as práticas festivas na primeira década do século XX podem ser vistas como um “movimento incessante de seus atores em busca de espaço, legitimidade e expressão autônoma” (CUNHA, 2001, p. 302).

Mestiços e negros lutavam pelos seus espaços e pelo reconhecimento da sua forma de brincar o Carnaval. Nessa luta, os Ranchos e Cordões eram os elementos através dos quais os participantes dessa forma de consumo da festa carnavalesca buscavam impor os seus desejos, o que nos possibilita afirmar que “a mistura criava uma ilusão de igualdade pouco respaldada nas práticas e nos significados efetivos da multiplicidade das ruas, pois pretendiam atribuir a cada qual um lugar e um papel” (CUNHA, 2001, p. 274).

Foi essa ilusão de igualdade que permitiu à historiografia cristalizar uma memória do Carnaval pautada nas sucessivas trocas da forma de consumo da festa carnavalesca, como se essa festa possibilitasse uma fenda nas formas de brincar o Carnaval. Desse modo, ao desenvolver uma história sucessiva em que o Entrudo foi substituído pelas Grandes Sociedades, estas pelos Cordões e estes pelos Ranchos

e Escolas de Samba, a historiografia teima em perpetuar a ideia de que houve uma homogeneidade carnavalesca no Rio de Janeiro, subestimando as verdadeiras fases por que passou o Carnaval carioca.

### **2.3 A heterogeneidade do Carnaval carioca no início do século XX**

O Entrudo, primeira manifestação carnavalesca da qual se tem registro no Brasil, era visto pelos cronistas como a extensão da metrópole e, por isso, era necessário extirpá-lo das nossas terras independentes. Das diversas maneiras de brincar o Carnaval, provavelmente essa foi a que mais sofreu com as proibições, pois a molhadaça era vista como o prolongamento de um bárbaro costume que perpetuava a deselegância da forma de brincar o Carnaval praticado em Portugal.

O Entrudo atravessou todas as fases do Carnaval carioca, permanecendo até mesmo no período de consolidação do Carnaval das Escolas de Samba. Amado e odiado, tolerado ou não tolerado, o Entrudo era brincado em espaços diferenciados. Podemos até mesmo afirmar que existia um Entrudo público e outro privado algumas vezes, um Entrudo aceito e outro não tolerável. O Entrudo público, travado nas ruas do Rio de Janeiro, era geralmente praticado por negros e negras, por isso, sofria muita crítica dos cronistas e de parte da imprensa (FREIRE, 1987).

A imprensa que criticava veementemente o jogo do Entrudo nas ruas, praças e chafarizes do Rio de Janeiro apresentava uma postura condescendente, quando o mesmo jogo se limitava aos interiores das residências patriarcais. Por ser considerado um lugar de honra e respeito, estruturado por rígidos valores morais, o jogo do Entrudo, que era inaceitável dentro do espaço público das ruas, era aceitável nos domínios patriarcais, pois

O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo à rua; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o pater família do sobrado procurou conservar, o mais possível trancada da camarinha e entre as molecas, como nos engenhos, sem que ela sáísse nem para fazer compras. (FREYRE, 1987, p. 34).

As mulheres que só saíam acompanhadas pelos familiares poucas vezes podiam, dentro de uma sociedade patriarcal, vislumbrar os ares de liberdade que a rua exalava. Salvo raro em alguns eventos, como as missas e casamentos, as

mulheres brancas geralmente ficavam confinadas em seus sobrados. Tem-se, nesse contexto, o Carnaval. Obviamente que as fissuras sempre existiram, mas, em geral, o Entrudo era um dos poucos momentos de diversão dessa sociedade enclausurada.

Enquanto as casas eram locais fechados nos seus valores e na moral, as ruas eram espaços de sociabilidade, bem como o local de passagem dos transeuntes que iam ao trabalho. Era ali que a festa pulsava, o espaço no qual os pobres tentavam impor suas marcas, por isso as condenações acerca da molhadaça. Essas condenações eram comuns desde o período colonial e tornaram-se mais eficazes no Período Republicano, pois, com o advento do novo regime, a elite brasileira não parecia suportar mais uma prática tão violenta. Se, no século XIX, especificamente em 26 de julho de 1832, a Câmara Municipal da Cidade de Desterro, no Rio de Janeiro, “fez um ofício que decretava a proibição do jogo do Entrudo dentro do município” (FERREIRA, 2004, p. 95), no início da República,

O antigo Entrudo – uma diversão sem um formato fixo, não consistindo em nenhuma espécie de dança, música ou vestuário específico – deveria então ser substituído por uma brincadeira elegante, formalizada, com regras e etiquetas definidas. É claro que esta nova forma de brincar seria buscada em Paris, de onde vinham todas as modas, e onde, já há algum tempo, fazia furor o jeito elegante e moderno de comemorar a folia. (FERREIRA, 2004, p. 106).

O Entrudo sobreviveu com suas brincadeiras peculiares. Então, mesmo com a necessidade elitista de tentar impor uma nova forma de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro e, apesar das proibições, era comum vez por outra alguém ser detido por portar limões de cheiro ou qualquer outro objeto que pudesse servir para molhar um transeunte. Se outras formas de consumo da festa carnavalesca começaram a ser vislumbradas na capital da recém-formada República, isso não significa afirmar que o Entrudo fora soterrado; ao contrário, em meio aos bailes com características parisienses, bem como aos desfiles das Grandes Sociedades, até chegar aos desfiles das Escolas de Samba, o Entrudo sempre esteve presente.

A diversidade da forma carnavalesca de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro protagonizou, e continua protagonizando, um jogo de tensões e intenções que estão por trás da festa momesca. Deste modo, até a apropriação dos espaços festivos por parte das Escolas de Samba, muitas águas rolaram e muitos limões de cheiro foram jogados em homens e mulheres. Reiteramos, portanto, que, além da

resistência das camadas pobres, o Carnaval no início do Período Republicano no Rio de Janeiro foi atravessado pelo forte embate entre essas manifestações.

Esses embates legitimam a heterogeneidade do Carnaval do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, pois seria um tanto reducionista afirmarmos que os Cordões, os Ranchos e as Escolas de Samba tinham como inimigos afins as Grandes Sociedades. Todos estavam no mesmo caldeirão da folia e viam a necessidade de impor a sua forma de brincar o Carnaval – que, para cada um desses expoentes, era a melhor, a mais importante, a que definia sua identidade com a festa carnavalesca.

As primeiras décadas do século XX não podem ser vistas de forma sedimentada, sendo impossível compreender o Carnaval carioca no seu início como algo bem departamentalizado. Pelo contrário, o Carnaval era sim um espaço de permanente luta, em que brincantes, simpatizantes e cronistas tentavam fazer valer sua vontade, ou melhor, tentavam legitimar, de acordo com seus desejos, a melhor forma de brincar o Carnaval.

A folia seria, dessa forma, a única característica pautada na homogeneidade: todos os brincantes eram foliões, no entanto, a folia para um brincante do Cordão era a batucada forte; para o brincante do Entrudo, seria a molhadaça e, para os Ranchos, as suas marchas e enredos comporiam a tessitura de um Carnaval feliz. Essa homogeneidade na heterogeneidade só seria possível nos dias de festejo a momo. Todos, de acordo com seus desejos e formas de brincar o Carnaval, saíam de suas casas para o festejo. Nesse amálgama podemos observar uma elaboração homogênea, pautada na busca da folia.

Antes das Escolas de Samba, pelas ruas do Rio de Janeiro soavam as batucadas dos Cucumbis, as zabumbas dos Zé Pereiras e dos Cordões, o sopro e as cordas dos Ranchos e os carros da burguesia nos préstitos carnavalescos, todos, sem exceção, querendo impor a sua marca. Portanto, mesmo que compartilhemos do jogo de força que está por trás das imposições nas formas, ou em uma única forma de brincar o Carnaval, se faz necessário aferir algumas considerações sobre essas manifestações. Incurremos, pois, na classificação das fases do Carnaval proposta por Queiroz (1992), não com o intuito de apenas ratificar seu conceito, mas para reiterar que, em cada fase, outra se fez imbricada – ou seja, apesar da valorização dos Ranchos, as Grandes Sociedades continuavam fazendo seus desfiles e os Cordões continuavam a batucar nas ruas e avenidas do Rio de Janeiro.

Com o advento da República, o Rio de Janeiro, que já era a principal cidade do Brasil, tornou-se um espaço privilegiado para externar as diferenças. O Carnaval era o palco no qual essas diferenças eram praticadas. Desse modo, Maltas de Capoeiras, Cordões, Cucumbis, Summidades, Grandes Sociedades, Ranchos e, mais tarde, Escolas de Samba tiveram nessa cidade o seu grande local de expressão. Foi em busca do reconhecimento da sua forma de brincar o Carnaval que essas manifestações visaram dar um tom singular ao Carnaval do Rio de Janeiro. Assim, cabe ao historiador ter a sensibilidade para compreender por que uma manifestação se sobrepôs a outra e foi, com o passar dos anos, impondo a sua forma de brincar o Carnaval. Indagamos nessa digressão: quais os jogos de interesse e quais as tensões que estavam por trás da imposição das Escolas de Samba para que fossem consideradas, com o tempo, a expressão da musicalidade do brasileiro?

Para que as Escolas de Samba se tornassem o grande evento do Carnaval no Rio de Janeiro e, concomitantemente, chegassem às demais cidades, dentre as quais São Luís, foi necessário um longo enredo, o qual, muitas vezes, era composto por melodias desconhecidas. São esses desconhecidos que nos interessam, já que foram pautados nos desejos e vontades de uma camada que soube impor sua forma de consumo da festa carnavalesca. Reiteramos, portanto, que o Carnaval das Escolas de Samba, além de ser o Carnaval da resistência, foi também o Carnaval da força, da imposição de uma das formas de brincar por parte dessas camadas desfavorecidas: os Cucumbis, Ranchos e Cordões foram também manifestações dos pobres do Rio de Janeiro. Nesse ínterim, começamos pelas manifestações dos ricos, que, por serem os primeiros a se apropriarem dos espaços das ruas para brincar o Carnaval, buscavam, assim, impor sua forma de festejar.

Segundo Ferreira (2004), as Summidades, ao se organizarem com o objetivo exclusivo de passear fantasiadas pela cidade sobre carruagens enfeitadas, foram a grande novidade do Carnaval do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Ferreira (2004) consolida a ideia de um Carnaval moderno, pautado nos passeios das ruas, empreendido primeiramente pela burguesia que, de forma consciente, tentava impor um Carnaval que pudesse findar a brincadeira de Entrudo, considerada grosseira e deselegante. Assim, “o dia 18 de fevereiro de 1855 é saudado pelos historiadores do Carnaval brasileiro como a data do nascimento da folia carnavalesca do país” (FERREIRA, 2006, p. 11).

Para Ferreira (2006), os desfiles nas ruas durante os dias de Carnaval, o de 1855, devem ser compreendidos como um esforço consciente elaborado pela burguesia. Além de estabelecer um mito acerca da fundação de um Carnaval moderno, a burguesia tinha como interesse no referido ato do desfile das Summidades ocupar festivamente o espaço urbano no Rio de Janeiro que, ao buscar uma nova forma de brincar o Carnaval, deixava em segundo plano a manifestação do Entrudo.

A ação consciente por parte dos admiradores dessa forma de consumo da festa carnavalesca é perceptível em função do grande destaque dado pela imprensa ao desfile de carruagens que iria ser feito pelo Congresso das Summidades carnavalescas, pois, ao “observarmos com atenção os textos antes e depois do desfile do dia 18, poderemos perceber toda uma preocupação organizada em torno daquele acontecimento nada fortuito” (FERREIRA, 2006, p. 16). As notícias elaboradas sobre o que viria a ser o marco do Carnaval moderno no Rio de Janeiro tinham como preocupação mostrar, desde a estrutura do desfile até o roteiro detalhado, o que deveria ser seguido pelos foliões do Congresso das Summidades.

Dentre as notícias acerca do que deveria ser o desfile do dia 18 de fevereiro de 1855, podemos destacar a dizibilidade de um jovem articulista que, posteriormente, viria a ser reconhecido em todo o território brasileiro, José de Alencar. Esse jovem escritor tece comentários em um artigo no *Correio Mercantil*, no dia 14 de fevereiro de 1855, p. 7 que deixou claro que as pessoas que desfilariam no Congresso das Summidades eram todas de “fino trato” e, por isso, as moças “mimosas e aristocráticas” não precisariam temer nada, já que a brincadeira de Carnaval proposta pelo Congresso das Summidades representava “a forma educada de se brincar o festejo momesco”.

Os jornais sempre se constituíram em espaços de reflexão acerca da melhor ou pior forma de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro. Pautado muitas vezes na vontade daqueles que tinham o privilégio de externar seus desejos, o jornal era o espaço de legitimidade para que o folião do Rio de Janeiro alcançasse uma forma coerente de brincar o Carnaval. Parecia que os articulistas estavam preocupados em encontrar uma fórmula que viabilizasse o encontro do Rio de Janeiro com a civilização – nesse período, representado por Paris. Assim, a forma mais curta para se adequar aos preceitos civilizacionais parisienses seria o expurgo de uma brincadeira grosseira, o que deveria se coadunar com o surgimento de uma nova

forma de brincar o Carnaval. A batalha não era de confetes e serpentinas. Os jornais explicitavam o que deveria ser a festa carnavalesca, pois inúmeros artigos tinham como preocupação legitimar uma nova forma de consumo da festa carnavalesca. Um desses artigos, intitulado “*Um Carnaval Lusitano*”, afirmara que:

O tal brinquedo de Entrudo/ Que lhe chamam Carnaval/É uma ideia infernal;/Confundem-se hierarquias, /É tudo igual em três dias.  
 Há uma cisma entre o povo/ Que são dias de loucura;/ E que sofra a criatura/ Que não gosta do brinquedo/ Os funestos do brinquedo/.  
 Por exemplo um melquetrefe/ Vir às casas sem licença,/ Sem cerimônia e sem detença/ Entrudá-lo e quebrar tudo/ É um arbítrio de Entrudo/ Uma chusma de birbantes, / Sabendo que alguém tem filhas, /Inventa tais armadilhas/ Que vem a casa invadir/ Até quando querem sair/ Metem-se embaixo das camas, /No mais oculto esconderijo,/ Às moças saltam de rijo.../E os limões têm tais efeitos,/ Que aos limões se rendem peitos.  
 Tudo em casa é confusão,/ Cada qual tenta o seu meio, /E num canto em doce enleio, /Pretextando limõezinhos, /Soam de amor estalinhos...  
 De sorte que tudo aquilo/ Que a linda moça recata, / O Entrudo desacata? E do encanto mais ledo/vai violar o segredo.  
 Oh! E o que mais revolta, / É ver ousado pretinho/ Vir jogar seu limãozinho/ Na linda branca donzela/ Que incauta chega à janela. Vir de lá um sevandija,/ Um devasso, um beberrão,/ Macular com negra mão/ O seio da castidade: / E prosseguir com maldade...  
 De tudo isso resultam/ Consequências bem funestas/ Mas o povo que anda às festas,/ No pensar leviano/ E não atende ao seu dano. Masques! (só grita influído) São os bailes lá d'Europa; E na fantasia da roupa/ Todo o juízo se enleia/ Da imitação Europeia.  
 Sem se lembrarem que a Europa/ Tem mesmo nestes Marquês,/ Estampado o entremez/ Só mais ridículo desdoiro/ Debaixo de capas d'ouro. (ESTÁCIO DE SÁ, 1852 apud FERREIRA, 2005, p. 29).

O referido texto mostra a essência do Entrudo familiar, no qual, muitas vezes, as moças lindas e recatadas eram molhadas por um futuro pretendente ou até mesmo por um ousado pretinho. O Entrudo seria, assim, o elemento capaz de quebrar as barreiras da hierarquia, igualando tudo e todos. No entanto, um observador mais atento pode contradizer tal assertiva, pois, de acordo com Moraes (1958), o Entrudo, mesmo sendo praticado pela elite nos dias do Carnaval, não poderia ser considerado como um folguedo que permitisse a inversão. Ao contrário, a própria diversidade na forma de brincar o Entrudo dava sustentabilidade para que se perpetuassem as hierarquias que se faziam presentes em uma sociedade aristocrática da segunda metade do século XIX. Em outras palavras, o Entrudo familiar estava restrito à elite, por isso muitas vezes suportado, já que era menos perigoso que o Entrudo praticado nas ruas pelos pretos e mestiços, esses sim,

representando tudo o que deveria ser banido da festa carnavalesca na Cidade Maravilhosa. Nesse ínterim, era necessário encontrar outra forma de divertimento que conseguisse enterrar a grosseira forma de brincar o Carnaval. Apresentamos outro artigo, intitulado “Um Carnaval Civilizado” como ilustrativo dessas assertivas:

Viva o Carnaval...

Neste dia se celebra/ A festa mais popular,/Qualquer é plebeu ou nobre, / Conforme se mascarar. Eia, formosas meninas, /Vinde todas à janela;/ Essa festa é toda vossa, vossa/Sede todas também dela./Morto o Entrudo não podia/ Ter mais patusco herdeiro/ do que o Baile Mascarado/ No bom Rio de Janeiro/ Flores, Senhoras,/ Doces, confeitos,/ Estes sujeitos/ Pedindo estão:/ Eles merecem/ Vossa atenção. Era o Entrudo baldoso,/ Que nunca se divertia:/ Para contento das moças/ Em água se desfazia. As casas deixai, patuscos,/ E vinde ver o bom gosto/ Dos mascarados na roupa/ E no artifício do rosto;/E respondeis se isto tudo/ Não é melhor que o Entrudo/ Uma só Máscara vale/Neste Rio de Janeiro/ Mais do que em todo Brasil/ Valia um limão de cheiro.Tinha o Carnaval seringa/ com que a gente seringava,/E sempre que disso usava/Havia muita resinga;/ nunca deixou-se da pinga/ (Se a mente não engana); Porém vida tão insana/ De todo regenerou,/ Ao depois que desposou/ A jovem Veneziana! Que tem hortas, não deve couves;/ Oh menino que me ouves/ Lá da esquina/ Afirma-te este Lord papafina/ Que não terás rival,/ Quer neste, quer noutro Carnaval. Está hoje completo/ Do Carnaval, o singular projeto!/ Já três sociedades,/ A nossa, a do Congresso, e as Summidades/ Deram-lhe força tal,/ Que não pode morrer o Carnaval! Haja festa e mais festa! O Entrudo/ Por quem tinha mau gosto aplaudido,/ Enterrado por nós, para sempre/ Ficarà no Brasil esquecido. (MARMOTA FLUMINENSE, 1857 apud FERREIRA, 2005, p. 56).

Os dois artigos demonstram a vontade de parte da sociedade carnavalesca em enterrar o Entrudo, de fazê-lo sucumbir diante de uma nova forma de brincar o Carnaval. No entanto, apesar do surgimento das Grandes Sociedades<sup>3</sup> e do apelo por parte da imprensa para que o carioca começasse a brincar o Carnaval de acordo com a civilização, o que se viu foi que – mesmo com a proibição do Entrudo e com o forte apelo por parte da imprensa, bem como o surgimento das Grandes Sociedades – a molhadaça continuou sendo praticada no Carnaval do Rio de Janeiro.

De acordo com os dois artigos, é possível perceber que essa não fora uma batalha de limões de cheiro, mas uma batalha no campo das ideias, pois estava

---

<sup>3</sup> Segundo Ferreira (2006, p. 16) Summidade era “o nome pelo qual o clube era muitas vezes chamado”. Portanto, as Grandes Sociedades eram, na imprensa carioca, também denominadas de Summidades.

intrínseca por trás das críticas feitas por alguns expoentes dos jornais a maneira civilizada como se deveria comportar o carioca. Nessa perspectiva, nada mais estratégico do que utilizar uma festa de forte apelo popular para fazer com que a sociedade carioca, alicerçada na miscigenação, pudesse direcionar seus passos para a civilização.

Como o primeiro artigo data de 1852 e o segundo de 1857, podemos a priori, perceber que a guerra fora dura e longa, mesmo que tenha ocorrido nos jornais uma guerra de ideias. Na vida comum, a batalha não se travava nas letras, mas nos espaços que seriam conquistados pelos brincantes da maior festa popular do Rio de Janeiro. Destarte, na República, o Entrudo – grosseiro e sujo, considerado elemento continuador da metrópole portuguesa – deveria ser expurgado junto com a Monarquia que já havia sucumbido. Contudo, o Entrudo também tinha seus defensores e alguns saudosistas lamentavam o Carnaval civilizado, pois o Entrudo:

[...] disseminava a alegria por todas as classes, a intimidade das famílias amigas estreitava-se, e não era de admirar vir a saber que este ou aquele pedido de casamento tivera como motivo um limão de cheiro comprimido a furto sobre um colo de neve ou um braço bem macio. (MELLO, 1991, p. 7).

Com os novos ventos da República chegava também uma nova forma de comportamento. O Rio de Janeiro do fim da Monarquia e advento da República deveria ser um espaço de civilidade, afinal, estamos falando da mais importante cidade do Brasil, da capital do Império e República. Portanto, a luta pela busca de uma civilidade, o posterior alargamento das ruas e avenidas no Rio

de Janeiro e, principalmente, o apelo para o soterramento do Entrudo por parte da sociedade, são engrenagens de uma mesma máquina: um Estado elitista que estava passando por uma série de transformações.

As reclamações dos articulistas acerca de um Carnaval grosseiro seriam apenas algumas dentre as milhares de exigências elitistas que poderiam ser vistas no Rio de Janeiro do fim da Monarquia e começo da República. Os jornais estão repletos de exemplos da necessidade de mudança, só que esta visava à perpetuação da elite no poder, pois “os grupos barulhentos e infatigáveis encarregavam-se de dar vida e rebuliço às ruas centrais da cidade” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896, p. 6), apresentando “uma fúria tão insana quanto estúpida”

(GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896, p. 6). Desse modo, o movimento republicano torna-se assim apenas uma das formas de continuidade.

O advento da República não passou de mais um desfile, que agora deveria externar os novos ares que se respirava na capital do Brasil. Não seriam toleradas mais as heranças monárquicas - dentre as quais o Entrudo, uma de suas maiores expressões. Este deveria ser banido da sociedade carioca: aquela forma grosseira de brincar o Carnaval estava cedendo espaço paulatinamente às Grandes Sociedades.

Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos foram apenas uma das formas de expressão do continuísmo do desejo de parte da elite carioca de perpetuação de uma nova forma de desfile nas ruas do Rio de Janeiro. Assim como o Congresso das Summidades, Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo tiveram como principal missão a consolidação de um Carnaval de passeio, civilizado, pautado nas regras de etiqueta parisiense, que, aliás, já se fazia há muito presente nas cidades do Rio de Janeiro.

Como o Carnaval não é a festa da inversão, ao contrário, é a festa em que se podem perceber as tensões que estão por trás da manutenção das hierarquias, essas Sociedades, apesar do destaque que lhes era dado pela imprensa, tiveram que conviver com outras formas de brincar o folguedo. Mesmo sendo oriundas do Período Monárquico, foi no início do Período Republicano que Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos tiveram seu apogeu, chegando, inclusive, a conquistar um dia exclusivo para que seus préstitos fossem prestigiados pela sociedade carioca.

O fato de conquistarem um dia especial para seus desfiles não significou o fim ou a proibição para que outras manifestações se fizessem presentes nas ruas do Rio de Janeiro. O início da República foi marcado por uma diversidade de manifestações e nelas era externado o desejo de aparecimento das camadas menos favorecidas da população. O Carnaval, portanto, muitas vezes, era o principal canal de expressão daqueles setores da sociedade.

A falsa euforia da quebra de hierarquias durante o período carnavalesco serviu para que os economicamente menos favorecidos pudessem mostrar suas manifestações culturais. Apesar do grande destaque dado pela imprensa às Grandes Sociedades, essas sempre tiveram que conviver com outras formas de consumo da festa carnavalesca no Rio de Janeiro. Por isso, reiteramos que o

Carnaval dos pobres não fora somente o Carnaval da resistência. É óbvio que os menos favorecidos não se intimidavam quando a imprensa destacava somente a forma considerada civilizada de brincar o Carnaval.

O Entrudo, apesar de ser duramente criticado, continuou a aparecer no Carnaval do Rio de Janeiro. Seríamos ingênuos em pensar que, mesmo com a proibição do jogo do Entrudo, os moleques travessos iriam deixar de molhar aquela moçoila ou aquele sujeito da elite. Além do Entrudo nunca ter morrido, as Grandes Sociedades travaram uma dura e árdua batalha pela apropriação dos espaços da cidade com os Cordões, Blocos, Ranchos e, mais tarde, as Escolas de Samba. No entanto, não podemos deixar de destacar que, dentro da diversidade do Carnaval carioca, as Grandes Sociedades tiveram na sua forma de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro o reconhecimento por parte da sociedade. O que nos interessa são justamente as estratégias utilizadas por essas sociedades para buscar o reconhecimento social.

Como primeira estratégia para o reconhecimento obtido pelas elites, destacamos o forte apelo da imprensa por um Carnaval civilizado, o que se coadunava com a falsa euforia de uma derrota da forma entrudística de brincar o Carnaval. Desse modo, a conquista do espaço carnavalesco pela elite carioca fora cada vez mais noticiada na imprensa. O percurso, os sócios, o comportamento, tudo era motivo de notícia para legitimar o Carnaval civilizado. A beleza dos carros alegóricos já era algo comum nos desfiles dessas sociedades, o que de fato chamava bastante a atenção da população.

Todavia, não era somente a beleza que chamava a atenção da população durante os desfiles das Grandes Sociedades. Os carros de crítica também eram um dos motivos que levavam o povo a se deslocar para assistir aos seus desfiles. Nessa perspectiva, ao menos no final do período monárquico, era comum as Grandes Sociedades aproveitarem a força do Carnaval para externarem suas críticas sociais, dentre as quais a escravidão que ainda manchava a imagem de um país festeiro, pois

Quase todos os anos as três Grandes Sociedades Carnavalescas apresentavam pelo menos um carro de crítica com essa temática, ou marcavam sua presença por gestos simbólicos como a compra de cartas de alforria. Em 1886, para prosseguir os exemplos, os Democráticos compareceram às ruas com um carro de crítica intitulado Glória aos abolicionistas: em cima de uma montanha,

alguns pretinhos cantavam um hino à liberdade, acompanhados por um batuque característico. (CUNHA, 2001, p. 130).

Essa postura certamente coadunava-se com o desejo da grande maioria dos espectadores da festa carnavalesca e, principalmente, daqueles que compartilhavam com a ideia de que era necessário expurgar a escravidão de um país que estava caminhando rumo a um modelo de civilização. Por isso, a

Confederação Abolicionista, que desejando manifestar sua admiração e reconhecimento aos serviços prestados à causa dos escravizados pela benemérita Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, resolveu conferir-lhe o título de benemérita, no dia em que ela realiza a sua procissão cívica em auxílio da propaganda abolicionista. (CUNHA, 2001, p. 128).

Os carros, um trajeto definido, as fantasias e os temas que no início tinham como preocupação as causas sociais foram as ferramentas utilizadas pelas Grandes Sociedades para um maior e melhor alcance social. Essas eram as suas principais bandeiras defendidas na terça-feira de Carnaval. O que outrora era defendido passou a ser esquecido, à medida que a cidade cresceu e uma nova geografia do espaço festivo começava a se transformar. Essa geografia carnavalesca pode ser percebida como um espaço de tensões, já que as Grandes Sociedades iam aos poucos se apropriando dele.

Esse processo de apropriação dos espaços festivos, bem como os dias em que as Grandes Sociedades deveriam desfilar, foram formas conscientes de apropriação da festa por parte da elite. Os processos de organização, dos dias e do roteiro, além de serem uma forma de organizar os seus desfiles, serviam como uma maneira de excluir os entrudistas, que não tinham nem hora e muito menos percurso estabelecido.

Enquanto os mascarados saíam pelas ruas de forma livre, sem destino e muito menos um percurso estabelecido, as Grandes Sociedades mostravam uma primeira forma de organização da festa. No entanto, essa organização dos espaços festivos contribuiu para o esvaziamento das festas em outros locais. Em outras palavras, o Carnaval do Entrudo beneficiava todos os espaços da cidade, já que não possuíam um espaço definido. Deste modo, a brincadeira conseguia ocupar, mesmo que de maneira desordenada, os diversos espaços de sociabilidade.

Com a consciente organização do percurso, algumas ruas antes ocupadas pelos mascarados e brincantes do Entrudo ficaram desertas. Assim, além

do descontentamento de alguns que, a partir de então deveriam se deslocar para ver o Carnaval, este foi, aos poucos, concentrando-se “num certo número de ruas, relegava-se a cidade a uma espécie de degredo” (FERREIRA, 2004, p. 164).

Ao definir os seus roteiros, as Grandes Sociedades contribuíram para o aumento das tensões que ocorriam durante os dias de festejo. Apesar de desfilarem aos domingos e às terças-feiras, o fato de as ruas se tornarem os espaços dos carnavais fez com que nesses dias se concentrasse um grande número de brincantes e simpatizantes da festa carnavalesca. Outros grupos, porém, também consideravam ter o direito de ocupar esses espaços nos dias festivos, provocando, muitas vezes, uma série de problemas, que, segundo Ferreira (2004), só seriam efetivamente sanados no período do Governo Vargas – nesse período, as Grandes Sociedades já não mais se destacavam como a principal forma de brincar o Carnaval do Rio de Janeiro.

Parecia que as Grandes Sociedades haviam vencido a batalha contra o Entrudo. Contudo, o fato de ganhar um maior destaque pela imprensa nos dias festivos, bem como uma maior complacência por parte do poder público, jamais lhes permitiram vencer essa batalha contra o Entrudo. Este sempre se fez presente durante os dias de momo. É necessário, pois, relativizar essas questões, ou seja, seria um tanto simplista a departamentalização das formas de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro do início do Período Republicano.

O Carnaval carioca, principalmente no início da República, representava o espaço de tensão que estava por trás dos seus brincantes. Minimizar a participação de alguns grupos em função da valorização de outros pode iludir o pesquisador. Desse modo, as ruas do Rio de Janeiro representavam um caldeirão de diversidade, que, mesmo sendo um lugar de maior destaque das Grandes Sociedades, jamais se constituiu em um lugar exclusivo de suas apresentações, ao contrário, sempre se percebia a força do poder público para coibir as manifestações que não mais combinavam com o Carnaval ordeiro. Desta forma, “a imagem de uma folia simples e popular sendo gradativamente expulsa do centro urbano carioca para dar lugar a uma festa imposta pela elite, como querem alguns autores, está longe de ser real” (FERREIRA, 2005, p. 76).

O que nos garante que um brincante do Entrudo não era o mesmo que vestia a sua fantasia e participava dos bailes carnavalescos? Quais os limites impostos para um brincante participar de inúmeras formas de divertimento durante o

Carnaval? Não há limites, pois é impossível controlar uma folia que está atravessada, dentre outras questões, pela quebra de barreiras sociais.

As Grandes Sociedades, que ganharam forte apelo popular e da imprensa, foram com o passar do tempo dando espaço a novas formas de brincar o Carnaval. O espaço urbano do Rio de Janeiro passou a ser apropriado por novos personagens carnavalescos. Os Cordões, o Zé Pereira e os Ranchos foram as novas expressões carnavalescas que tomaram conta do seu espaço. Por outro lado,

Em ciclo minguante, as Grandes Sociedades deveriam adaptar-se às novas dimensões da nova avenida, cuja inauguração inviabilizou seu tradicional passeio pelas ruas estreitas do centro antigo, onde a população já não se espremia para vê-las passar. Assim, os comerciantes das antigas ruas transversais não assinavam mais os Livros de Ouro e os da Avenida Central não precisavam fazê-lo, pois detinham o monopólio do novo espaço carnavalesco. Encurraladas pela modernidade, as sociedades foram enfraquecendo já na primeira década do século XX, até chegar ao ponto de mendigar favores ao poder público. Mas, quando começava o bota-abixo, elas ainda não desconfiavam do futuro próximo e pareciam eufóricas com as reformas sob cujos escombros acabariam enterradas. (CUNHA, 2001, p. 149).

Com a nova geografia do Carnaval, a população não mais precisava se espremer pelas estreitas ruas do Rio de Janeiro para ver os carros de crítica das Grandes Sociedades. Essas sociedades, outrora representantes de um Carnaval civilizado, agora em meio à materialidade de um Rio modernizado com largas avenidas, vieram a demolir-se junto às precárias moradias dos menos favorecidos.

Estes, sim, continuaram a procura do reconhecimento da sua forma de brincar o Carnaval. Não significa afirmar que as formas de consumo da festa carnavalesca por parte da população pobre era homogênea; ao contrário, assim como as Grandes Sociedades rivalizaram em busca da atenção da população, os pobres do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, travaram uma árdua batalha em busca do reconhecimento e da legitimidade da sua forma de brincar o Carnaval, pois “uma infinidade de grupos, pequenas sociedades e grêmios recreativos que brotavam todos os dias, tratavam de obter registros a autorização nos distritos policiais e vinham juntar-se às formas novas e tradicionais do Carnaval” (CUNHA, 2001, p. 151-152).

Essa infinidade de grupos que começou a aparecer no Rio de Janeiro no início do século XX buscando as ruas para se apresentar desencadeou um grande problema: a classificação. Desse modo, Zé Pereira, Rancho, Cordões e Blocos

foram manifestações que se fizeram presentes no Rio de Janeiro no início do século XX e que, muitas vezes, eram difíceis de categorizar. A única certeza era de que parte da população não estava mais disposta a ser somente espectadora da festa, e se pensamos, pois, que o Carnaval está situado em uma fronteira, nela há uma fissura uma vez que:

[...] os espectadores não assistiam ao Carnaval, eles o vivem, uma vez que o Carnaval pela sua própria natureza existe para o povo. Enquanto dura o Carnaval, não se conhece outra vida senão a do Carnaval. Impossível escapar a ela, pois o Carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. (BAKHTIN, 1996, p. 6).

A não imposição de fronteiras em uma festa como o Carnaval não permite afirmar que as hierarquias são derrubadas. Temos inúmeros exemplos de testemunhos jornalísticos que demonstram a mistura entre brincantes e espectadores nos dias de folia. No entanto, seria um tanto ilusório afirmar que o fato dos transeuntes brincarem em conjunto com os elaboradores do festejo possa caracterizar uma quebra de hierarquias.

Percebemos a hierarquia no Carnaval na própria forma de escritura acerca da divulgação da festa, pois esta demonstra que as moças de fino trato e os rapazes de bom gosto frequentavam as Grandes Sociedades, enquanto os grosseiros viam no Entrudo, Zé Pereira e Cordões a sua forma de manifestação. Ainda assim, a inexistência de uma fronteira espacial se dá em função do espaço em que o Carnaval no início da República é brincado. Brinca-se o Carnaval nas ruas, e essas, por serem um espaço público, permitem a aproximação corporal das diversas camadas sociais existentes em um Brasil que começava a pulsar.

A aproximação entre as camadas sociais distintas não permitia a quebra de barreiras hierárquicas. Evidentemente que a sátira, o riso e o burlesco estavam presentes na festa e que, muitas vezes, se perdia de vista quem promovia a festa e quem a assistia. O fato de haver uma imensa facilidade em perceber a mescla na hora da festa não nos dá indícios de que esta se coadunava com a condição de igualdade, mesmo constatando que:

Cada rancho que passa, cada cordão que se mistura com a massa anônima, cada choro que incita o povo a cantar a toada em voga, arrasta atrás de si uma onda de transeuntes que se deixa levar pelo visgo da pândega, pelo ímã irresistível do folguedo que impera de norte a sul da cidade, toda entregue ao barulho infernal da Festa da Loucura. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1932, p. 7).

O Carnaval nunca foi a festa da igualdade, da quebra de barreiras nas quais as hierarquias estavam fadadas a desaparecer durante os festejos de momo. Imperou um jogo de tensões no processo de crescimento da festa carnavalesca durante as primeiras décadas do século XX. A composição e o crivo dos múltiplos interesses permearam uma festa que estava ganhando um forte apelo popular e que, por isso, continuava despertando sentimentos diversificados.

Esse jogo de múltiplos interesses atravessados na condição de permanente hierarquia mesmo durante a festa carnavalesca pode ser percebido com a classificação que lhe é dada por Queiroz (1992) em *Grande e Pequeno Carnaval*. Segundo a autora, tal classificação começa a ser percebida já no final do período monárquico, mas somente no advento dos primeiros anos do século XX é que essa divisão acontece plenamente. A divisão em pequeno e grande Carnaval estabelecida por Queiroz (1992) é somente uma das formas pelas quais podemos perceber que o Carnaval não consegue burlar a ordem no sentido de quebrar as barreiras. Indagamos então: Qual a necessidade de categorizar uma festa em Grande e Pequena? O fato de afirmar que existe um Grande Carnaval não inferioriza o Pequeno? Quem praticava o Grande Carnaval? E quem fazia o Pequeno? Para responder a tais questionamentos externamos a classificação de Ferreira (2004, p. 228):

O Grande Carnaval englobava as Grandes Sociedades, as batalhas de confetes e o curso O Pequeno Carnaval incluía os grupos mais populares que, [...], eram chamados indistintivamente de sociedades, grupos, clubes, blocos, Ranchos ou Cordões. O que diferenciava um Carnaval do outro não era somente a forma das brincadeiras, mas principalmente quem delas participava. Do Grande Carnaval, para o qual a população era a espectadora essencial, faziam parte a elite endinheirada e algumas camadas da burguesia. As camadas populares da cidade, por sua vez, tomavam conta das manifestações incluídas no Pequeno Carnaval. As duas faces carnavalescas do Carnaval carioca disputavam o mesmo espaço e se completavam naquilo que seria o verdadeiro Carnaval.

A classificação de Ferreira (2004), ao desmistificar o que Queiroz (1992) chamara de Grande e Pequeno Carnaval, nos permite sacramentar que a festa carnavalesca carioca não pode ser classificada como uma festa da inversão, muito menos da igualdade. Além disso, ao mostrar o Pequeno e o Grande Carnaval, o autor nos fornece ferramentas para que possamos demonstrar com propriedade que o Carnaval no Rio de Janeiro (ou em São Luís), por já estar datado, é uma festa

universal que encontra no solo brasileiro seu espaço privilegiado de realizações. Na terra Brasil das festas, o Carnaval é a maior delas. O Grande e o Pequeno Carnaval são consumidos por aqueles que mais se identificam com um desses tipos de festa.

As barreiras econômicas são importantes para que se percebam as formas de consumo da festa carnavalesca, mas não são determinantes. Pensamos que o Carnaval, por ser uma festa, deve ser compreendido a partir da sua relação com o sensível, a partir do sentimento de pertencimento de cada um com a forma ou com o tipo de Carnaval. Em outras palavras, as barreiras são quebradas somente em nível do sensível – ou seja, o rico e o pobre têm o mesmo sentimento em relação à festa – o que não significa dizer que entre os dois não haja hierarquia. No Rancho, no Clube, no Corso e até mesmo nas Grandes Sociedades havia pessoas que se coadunavam com essa forma de brincar o Carnaval; no entanto, no caso de outras relações cotidianas, tais barreiras, além de estarem sempre presentes, eram mais fáceis de serem detectadas.

As barreiras sociais, as hierarquias e o preconceito continuam existindo mesmo dentro de uma festa que, a princípio, parece permitir que todos sejam iguais. Os espaços de organização da festa é que começaram a mudar. A festa que era brincada nas ruas estreitas do centro do Rio de Janeiro começa a se deslocar para a Avenida Central, mais larga e que permitia um maior conforto para aqueles que saíam da sua casa para apreciar o festejo de momo ou para nele brincar.

Grande e Pequeno Carnaval, ambos são compostos por uma infinidade de agremiações que viam na festa uma forma de buscar o seu reconhecimento. Às vezes era difícil classificar o tipo de manifestação a que se estava assistindo ou até mesmo participando. Soihet (2008) afirma que durante o início da República as manifestações populares foram uma das formas de resistência, consolidadas com as Escolas de Samba. Cunha (2001) afirma que era muito difícil classificar as brincadeiras que se apresentavam durante o período momesco no início do século XX, haja vista que a própria imprensa do Rio de Janeiro confundia-se ao tentar diferenciar, por exemplo, um Rancho de um Cordão. Para tentar esclarecer melhor a diferença entre eles, Cunha (2001, p. 152) afirma que:

Embora muitas semelhanças possam ser detectadas entre eles, em especial a origem social de seus componentes, recrutados nos morros, subúrbios e arrabaldes ou entre profissões braçais, há diferenças marcantes entre as duas formas de brincar, facilmente perceptíveis nas descrições de seus respectivos desfiles e ensaios empreendidos

pela imprensa. Por exemplo: Ranchos usavam alegorias sobre carroças, mesmo que em escala menor que as sociedades, enquanto os integrantes dos Cordões, com suas variadas fantasias, seguiam invariavelmente no chão, a pé.

Além de não usarem alegorias sob carroças e de seguirem a pé, os Cordões se diferenciavam dos Ranchos também por sua batucada. Enquanto os Ranchos usavam cordas, sopro e um coral nos seus desfiles, os Cordões contavam “muitas vezes com um mestre de pancadaria a quem cabia afinar o ritmo da percussão” (CUNHA, 2001, p. 152). Essa diferenciação contribuiu para a aceitabilidade dos Ranchos em detrimento dos Cordões, já que estes últimos muitas vezes eram associados ao Zé Pereira, em função de, na sua pancadaria, utilizar uma zabumba.

Apesar de hoje termos a possibilidade de fazer uma mínima diferenciação entre esses dois grupos, no início do século XX era comum chamar todos os grupos que tinham como integrantes pessoas com menos condições econômicas de Cordões. Essa era uma forma simplista de generalizar as manifestações carnavalescas daqueles que estavam, assim como as Grandes Sociedades, lutando pelo processo de apropriação do espaço festivo, bem como pelo seu reconhecimento. Desse modo, compartilhamos da opinião de Ferreira (2004, p. 222) ao afirmar que “a confusão de grupos, clubes, sociedades e Ranchos só irá se desfazer por completo na década de 1930”.

No Rio de Janeiro, o Carnaval estava caracterizado, ao menos no início da República, pela confusão de grupos, o que nos fornece elementos para afirmar que o Carnaval, dentre outras coisas, sempre teve como característica a diversidade de manifestação. Assim, somente com o advento das Escolas de Samba é que poderemos compreender como esse grupo, oriundo dessa diversidade, conseguiu legitimar sua apropriação do principal espaço festivo do Carnaval.

Somente após a consolidação das formas de brincar o Carnaval por parte das Escolas de Samba do Rio de Janeiro junto às Escolas de Samba de São Luís é que poderemos buscar compreender o termo carioquização, pois “é apenas graças à comparação que podemos ver o que não havia, ou seja, entender a significação de determinada ausência” (BURK, 2012, p. 44).

É essa ausência que nos interessa. Ao buscar elucidar a lacuna dentro da historiografia carnavalesca ludovicense, ou seja, uma comparação efetiva entre a maior festa nacional brincada no Rio de Janeiro e em São Luís, é que vamos

compreender os elementos que possibilitaram, já na segunda metade do século XX, a elaboração discursiva de que o Carnaval em São Luís do Maranhão estava se tornando carioquizado. Feitas essas elucidações, buscaremos compreender o que é carioquização, e somente com a comparação é que teremos elementos capazes de definir esse termo. Desse modo:

Há um valor ético da atividade comparativa que desejo defender. É que ela convida a pôr em perspectiva os valores da sociedade à qual se pertence, seja por ter nela nascido pela graça de Deus, seja por tê-la escolhido como sua História idiossincrática, seja ainda por ter sido levado a nela viver até tornar-se seu residente, mais ou menos assimilado, aceito ou aculturado. (DETIENNE, 2004, p. 66).

Se o problema é definir exatamente o quê e com o que comparar, não o temos: A comparação aqui pretendida está muito bem definida: as formas de consumo da festa carnavalesca durante o século XX de São Luís do Maranhão e do Rio de Janeiro, a fim de compreender quais as razões que estão por trás da elaboração de um discurso em São Luís segundo o qual, nesta cidade, o Carnaval se tornou carioquizado. Temos os lugares, temos o limite e sabemos onde começar e onde terminar. Isso não significa que esta pesquisa se propõe a encerrar o assunto. Ao contrário, ela é somente um samba que pode junto a outros abranger um enredo bem maior, qual seja, as formas como o Carnaval praticado pelas Escolas de Samba no Rio de Janeiro tiveram grande aceitação em um lugar que se arvorava de possuir somente Carnaval nas ruas.

#### **2.4 O Carnaval de São Luís: do mito do terceiro melhor Carnaval do Brasil ao discurso da carioquização**

“O Carnaval da diversidade”. Assim Martins (2000) define o Carnaval brincado nas ruas, praças e ladeiras de São Luís do Maranhão. Ao dividir o seu trabalho em três fases: Carnaval Colonial, Carnaval dos Autos e Carnaval do Samba, Martins (1998) busca compreender a forma como era brincado o Carnaval em São Luís desde os tempos coloniais, em que categoriza os folguedos como “manifestações portuguesas e africanas transplantadas para o território brasileiro” (MARTINS, 2000, p. 14).

Congo, Fandango, Chegança e Caninha Verde são as manifestações profanas destacadas por Martins que, apesar de terem seus primeiros registros no

tempo da colonização, ganharam força e se popularizaram somente no século XIX. O Congo tinha uma ligação com as irmandades religiosas, apresentando-se com uma rica indumentária ao dramatizar a ressurreição de uma princesa morta por um feiticeiro. De acordo com Martins (2000), o Fandango, em alguns estados do Nordeste, ficou conhecido como Barca, caracterizando-se como um auto popular, enquanto que na região Sul se manteve como dança. A Chegança era uma espécie de simulação das lutas travadas entre os mouros e os cristãos, que, no Brasil, se transformaram em autos. Parecida, segundo Martins (2000), com as atuais quadrilhas, a Caninha Verde era um auto de casamento, em que os pais da noiva eram o rei e a rainha. Por se tornarem um dos poucos canais de expressão e diversão dos negros em São Luís, essas manifestações foram logo normatizadas pelo poder público, estipulando que “ficava proibido que os negros usassem tambores, batuques, violas, pandeiros e outros instrumentos que provocassem danças e outros ajuntamentos” (MARTINS, 2000, p. 17).

Segundo Martins (2000), essa proibição, datada de 1774, teve como consequência o direcionamento das manifestações festivas praticadas pelos escravos para os dias de Carnaval. Nos três dias de festa carnavalesca, mesmo sob os olhares de uma sociedade branca, os negros podiam sair e brincar em homenagem a momo. O Carnaval passa a ser uma das poucas formas de lazer que os escravos tinham.

Com a tentativa de compreender as diversas fases do Carnaval de São Luís, Silva (2009) analisa as permanências e rupturas na festa carnavalesca ludovicense no século XX e afirma que a diversidade carnavalesca de São Luís atendia a uma série de interesses, dentre os quais a necessidade de legitimar um Carnaval brincado nas ruas em detrimento de um Carnaval brincado na Passarela do Samba. Assim:

A forma de brincar o Carnaval herdado da Europa juntou-se às danças, às músicas indígenas e africanas, ao tambor de crioula<sup>4</sup>, dando a São Luís um formato singular, o formato da diversidade. Essa diversidade vai ganhando força, principalmente na década de 1950, quando as movimentações Carnavalescas de grupos de negros, mestiços e brancos pobres saem às ruas para dar-lhes um

---

<sup>4</sup> “O tambor de crioula é uma das danças afro-brasileiras mais recorrentes no Maranhão, sendo caracterizada pela presença da umbigada, que recebe o nome de punga. Desenvolvida apenas por mulheres em formação circular, a coreografia é desenvolvida de forma individual e consta de sapateios e requebros voluptuosos, com todo o corpo, terminando com a punga, que é a batida no abdômen entre as mulheres (FERRETTI, 2002, p.47).

colorido e uma sonorização que vão caracterizar a festa momesca desse período. (SILVA, 2009, p. 63).

O Carnaval de São Luís é caracterizado pela diversidade, pois é brincado nas ruas, nos clubes, nas praças, nas avenidas, na Passarela do Samba e nas casas das famílias. Se houver uma batucada ou uma radiola tocando a música carnavalesca, o folião que gosta do folguedo há de brincar. Ressalta-se que, no nosso espaço de consumo da festa, essa discussão é feita principalmente por algumas instituições que vendem um discurso impositor de que a nossa vocação prende-se ao Carnaval de Rua, como se o Carnaval na Passarela do Samba não fizesse parte dos folguedos brincados nas ruas.

Em função da dificuldade de classificar as brincadeiras carnavalescas antes do surgimento do chamado Carnaval de Passarela<sup>5</sup>, Silva (2009) as denomina de Cordões. Tal denominação coaduna-se com Cunha (2001) quando esta pesquisadora faz a mesma afirmação ao estudar a festa carnavalesca carioca no início da República. Apesar de perceber algumas diferenças entre os Ranchos e Cordões do Rio de Janeiro, Cunha (2001) é categórica em afirmar que os cronistas muitas vezes se confundiam ao afirmarem que Rancho era Cordão e Cordão era Rancho.

Do mesmo modo como aconteceu no Carnaval carioca, ocorreu no ludovicense: as transformações atingiram alguns grupos tradicionais. Na época do aparecimento dos Blocos, houve também por lá certa mistura na organização dos grupos carnavalescos quanto à denominação, pois, “com o decorrer do tempo, cada um deles foi usando aquela que lhe convinha e os jornais começaram a fazer diferenciações entre eles” (MORAES, 1958, p. 146).

A festa momesca em São Luís do período dos Cordões, ou seja, do período anterior à Passarela do Samba, é caracterizada por uma série de brincadeiras. É evidente que, com o passar dos anos, algumas brincadeiras resistem às mudanças, outras mudam e ainda há aquelas que desaparecem. Essa é uma construção natural das coisas, que tendem a passar: assim como as ideias mudam, as práticas sociais também acompanham o percurso. O Carnaval também é feito por tradições e por inovações.

---

<sup>5</sup> O Carnaval de Passarela em São Luís, de acordo com Silva (2009), tem seu início na década de 70, quando parte da sociedade saía de suas casas para assistir aos desfiles das agremiações que se apresentavam durante os dias de Carnaval.

Os Cordões – aqui representados pelos Blocos, Turmas, o Corso, o Rancho, Fofões, Cruz Diabo, Dominó, Tribos de Índio e o Assalto Carnavalesco – representam a diversificação de um Carnaval que é praticado nas ruas. Com uma expressiva participação popular, a festa carnavalesca ludovicense vai ganhando espaço e sofrendo uma série de transformações entre as décadas de 50 a 90 do século passado, desse modo:

Cordões de carnavais eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, morcegos, mortes, etc. Vinham conduzidos por um mestre a cujo apito de comando obedeciam todos. O conjunto instrumental era de percussão: adulfes, cuícas, reco-recos, etc. Os velhos fazendo seus passos que chamavam letras, cantavam marchas lentas e ritmadas, do tipo ó raio, ó sol, suspende a lua! Enquanto os palhaços cantavam chulas e ritmo acelerado como o Querê, Querê, Querê, o Ganga. E assim atravessavam as ruas, nos dias e noites de Carnaval [...]. (CASCUDO, 1984, p. 250).

A definição de Cordões feita por Cascudo (1984) serve de substrato para a percepção de que as festas carnavalescas no Rio de Janeiro e em São Luís historicamente sempre apresentaram semelhanças, de modo especial no seu começo, haja vista que ao contemplar os Cordões Cascudo (1984) demonstra os diversos tipos de brincadeira que existiam no Rio de Janeiro. Os Cordões em São Luís apresentam as mesmas características de diversidade que são vistas no Rio de Janeiro, onde a festa carnavalesca ganha expressão de nacionalidade. Assim, em São Luís,

[...] os Cordões de bichos: guarás, carneiro, águias, erguidos nas pontas das varas, emblemas dos grupos. Moças e rapazes (também velhos) iam uniformizados (calças lisas e blusas lisas coloridas); o pessoal da Madre de Deus (de branco, com bonés vermelhos), todos em fila, um atrás do outro a fazer cobrinhas pelas ruas, cantando alegremente [...]. (LIMA, 1995, p. 5).

Denominavam-se Cordões uma série de brincadeiras que se faziam presentes no nosso Carnaval. Existia o Cordão de Dominó, cheio de guizos a tilintar, o Cordão do *Cruz-Diabo* que, segundo Inácio Raposo (apud JANSEN, 1952), era um grupo com fantasia originalmente maranhense que consistia numa roupa encarnada com muitos galões e lantejoulas, calções e casaca e uma cabeça de papelão preta em forma de mitra com dois grandes chifres ou o Cordão de Urso que parava na porta das residências, enquanto o macaco recolhia níqueis de gorjeta numa lata

vazia de goiabada. De acordo com Martins (2000, p. 85)

O Urso era uma das mais interessantes brincadeiras do carnaval dos cordões em São Luís. Consistia em vestir uma máscara deste animal e uma imitação de pêlo feito de estopa, de onde prendia um rabo comprido. Faziam-se cordões de ursos com macacos, com acompanhamento musical. Neste caso uma variante do cordão que denominamos Rancho.

Em uma das variantes, o urso era preso em uma corrente e puxado por um macaco, na maioria das vezes também acompanhava o domador.

A brincadeira do urso representava a grande intimidade que os carnavais maranhenses tiveram com o circo e o teatro. Circo dos animais, dos domadores e dos palhaços e bobos que viraram fofões...

Como outras brincadeiras, o Urso sofria variações nas aparições. Ora aparecia enquanto cordão carnavalesco, ora como marcha carnavalesca, ora como teatro de rua, peregrinando de porta em porta à cata de níqueis.

Ao rememorar os antigos carnavais de São Luís, o historiador Carlos de Lima fez um dos relatos mais importantes acerca da brincadeira do Urso no Carnaval ludovicense. Aproveitamos para externar o relato do pesquisador uma vez que de acordo com o testemunho percebemos a aproximação do Carnaval com o Teatro de Rua.

Recordo o carnaval da minha infância e nele a maior impressão que me ficou é, sem dúvida, do urso, com seu folgado macacão de estopa esfiapada, o andar bamboleante, preso a uma corrente de ferro que o domador conduzia. A máscara, carantonha de fauce escancarada, grandes dentes à mostra, sobressaindo nas gengivas rubras.

O domador, de reiúnas e perneiras pretas, calça branca, camisa vermelha e quepe, platinas franjadas nos ombros, com chicote intimava o bicho a mostrar suas habilidades: dançar, plantar bananeira, virar carambelas.

Acompanhava-os o macaco e o cachorro, com as respectivas máscaras de cachorro e macaco, e os macacões apropriados, o deste, peludo amarronzado; branco com malhas pretas, o do outro. Cada qual se esforçava mais e mais para compor o tipo, um latindo e escorraçando as crianças à correria, aquele fazendo momices.

O urso, por sua vez, fingia-se de violento, arremetia sobre a assistência, contido pelo domador que procurava acalmá-lo.

Corríamos todos, grandes e pequenos, para assistir ao espetáculo, na calçada da quitanda de seu Loló, no Canto da Fabril.

O domador iniciava a exibição, cantando um sambinha sacudido, marcado pelo pandeiro que ele mesmo tocava, e o urso, grandalhão e feio, rebolava desengonçado, balançando as franjas da fantasia, enquanto o macaco coçava-se todo e o cão latia e pulava e abanava a cauda.

Depois vinha a parte mais importante da apresentação: o domador, com o auxílio dos outros, abria a roda de espectadores para que houvesse mais espaço. Colocava-se numa extremidade, o urso na outra.

Meu bichinho meu bichinho! Puluquero, tu vai mostrar pro branco tua arte. Amostra aqui pro sinhozinho tuas pulitirica, tua inteligência. Depois tu ganha gorgeta! Tu não gosta de dinheiro?

O urso meio sentado batia com a cabeça afirmativamente.

Ou tu qué taca?

Ao que o animal virava as costas, assustado, dizendo não com a cabeça.

A assistência prorrompia em risadas, uma mulher soltava um dito que aumentava a hilaridade.

O domador tomava posição, ameaçando lançar o pandeiro ao mesmo tempo em que contava: um, dois, dois e meio, e... O urso se encolhia, amedrontado, sob os ralhos do amo. Recomeçava a contagem, novamente interrompida, e a cousa se espichava, por vários minutos, até que, ao dizer três, soltava o pandeiro no ar para que o urso aparasse, com uma atitude de goleiro experimentado.

Então de destacavam as palmas e os gritos de aplausos.

O bicho estimulado, se deitava no chão, levantava as pernas e equilibrava o pandeiro no focinho. Era o auge. Lindo

Agora puluquero, vai buscá na mão de branco o níquel da cachaça.

Papai me dava dinheiro e eu, com medo, esticava o braço, desconfiado...

É um homem, meu filho!

Eu sabia, mas sentia sempre um certo arrepio, cousa difícil de explicar, que me constrangia e ao mesmo tempo me agradava.

Ah! o urso de meus sete anos! O domador, o cachorro e o macaco... (LIMA, 1995, p. 6).

Outro cordão da festa carnavalesca em São Luís foi o chamado assalto, ou melhor, os assaltos carnavalescos – festas feitas por grupos de amigos, que, de surpresa, chegavam à casa de algum conhecido e praticavam o assalto. Dessa forma:

Os assaltos eram feitos na casa de alguém sem que essa pessoa soubesse de nada. Nós chegávamos de surpresa mesmo, tocando nossos instrumentos e cantando as marchas do Carnaval, vestidos de fofão dominó, ou mesmo a fantasia do bloco que iríamos sair mais tarde e, depois de comermos e bebermos nessa casa, partíamos para outra [...]. (O IMPARCIAL, 1995, p. 11).

No entanto, com o passar dos tempos, os assaltos foram ganhando tanta expressão que os convites aos adeptos de Momo para as partidas dançantes começaram a sair até nos jornais, como o “Assalto da casa do Juca, à Rua Candido Mendes, 193” (JORNAL PEQUENO, 1952, p. 6). Assim, os assaltos carnavalescos ganharam expressão na década de 1950, fato que pode ser comprovado com o

grande número de convites expostos nos jornais. Contudo, segundo Silva (2009, p. 72),

O cordão mais conhecido em São Luís é o do Fofão. Este é encontrado em São Luís em manifestações carnavalescas: com suas máscaras horrendas e seu tradicional grito de “olalá”, os brincantes, geralmente crianças, carregam uma boneca na mão e quem a pegar, terá que dar uma gorjeta a esse brincante.

Podemos afirmar que o Carnaval dos Cordões em São Luís é o Carnaval que tem como base a diversidade dos folguedos. O Cordão se refere a uma série de elementos que estão presentes no Carnaval de São Luís durante a década de 1950 até meados de 1960 – até mesmo a presença de várias moças juntas em um mesmo estabelecimento era considerado um Cordão. Desta maneira, um anúncio mostra que: “um cordão de formidáveis garotas abrilhantarão a festa de hoje do Leblon, o mais simpático clube carnavalesco de São Luís” (JORNAL DO POVO, 1951, p. 5).

Do mesmo modo como no Rio de Janeiro, os famosos bailes de máscaras também se fizeram presentes no Carnaval ludovicense e, segundo Sousa (1998), tiveram em São Luís seu momento de apogeu nas décadas de 1950 e 1960. Tal prática de consumo da festa – os bailes – era considerada pela elite como uma boa forma de lutar contra a festividade grosseira e retrógrada, o conhecido Entrudo que se faz presente até os dias atuais. A brincadeira carnavalesca invade os vários estratos sociais, porém cada um a sua maneira, mantendo as diferenças econômicas que lhe são peculiares.

A partir da concepção bakhtiniana, ressaltamos que a máscara representa a alegria e esconde-se de si mesma, traduzindo muitas vezes a negação da sua própria identidade, “é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais. [...] O complexo simbolismo das máscaras é inevitável” (BAKHTIN, 1996, p. 78).

Os famosos bailes de máscaras em São Luís representavam os espaços de transgressão. Nesses lugares, muitas mulheres casadas saíam com suas máscaras para brincar o Carnaval, algumas iriam apenas tentar encontrar o seu companheiro, que saíra sem dizer para onde (SOUSA, 1998, p. 65). Era o espaço que deliberava curiosidade, no qual os homens dançavam com suas máscaras com a curiosidade de, ao menos no final da festa, saber com quem dançaram algumas músicas carnavalescas. Desta forma

Os bailes de máscaras em São Luís foram grande reduto de histórias de homens e mulheres que saíam para extravasar nos dias do Carnaval. Com o passar dos anos, principalmente com o surgimento dos clubes populares, tais bailes passaram a ser criticados por expoentes da sociedade. No ano de 1965, ocorreu mais um episódio singular que merece destaque neste trabalho: foi o surgimento de um misterioso repórter chamado Camisa Preta. (SILVA, 2009, p. 73).

Camisa Preta era um repórter maranhense do *Jornal Pequeno*, que, de forma anônima, se infiltrava nos bailes de máscaras para, no dia seguinte, noticiar os flertes, paqueras e traições que ocorriam nesses locais. Assim, com Candinha, sua misteriosa companheira, o repórter externava uma série de acontecimentos ocorridos nos bailes, como de uma moça que afirmara para um rapaz que: “se tu contar para o João que eu vim ao baile, eu te boto pra fora amanhã mesmo” (CAMISA PRETA, 1965, p. 7).

A fama do misterioso repórter tornou-se tão grande que o jornal passou a noticiar as pessoas que eram favoráveis à postura de delator do repórter, porque com sua atuação, “as sujeiras diminuíram nos bailes, as meninas vêm se comportando direitinho” (CAMISA PRETA, 1965, p. 11) até “o comércio da capital sente-se agradecido ao famoso repórter, pois esgotou-se em pouco tempo os tecidos de cor preta” (SOUSA, 1998, p. 68).

Ainda dentre os grupos que se apresentavam nas ruas de São Luís, Silva (2009) destaca os blocos tradicionais, uma manifestação carnavalesca oriunda da década de 1930 e que tem como singularidade o fato de usarem alguns instrumentos vistos somente no Carnaval lá realizado – dentre os quais destaca-se o contratempo, uma espécie de tambor grande que deve ser batido com as mãos e sem baqueta. Além do contratempo, os batuqueiros tocam um instrumento chamado ritinta – um tambor muito parecido com os tamborins das escolas de samba do Rio de Janeiro, mas que é colocado na cintura do ritmista e tocado com dois pauzinhos bem finos. Outra singularidade dessa manifestação diz respeito às fantasias luxuosas que os brincantes utilizavam. Os blocos tradicionais, segundo Martins (2000), eram a manifestação carnavalesca mais singular do Carnaval de São Luís. No entanto,

A denominação “tradicional” surgiu quase acidentalmente, usada oficialmente por ele mesmo pela primeira vez, quando era titular de um cargo administrativo em um órgão de cultura do município. Segundo ele, era preciso diferenciar os vários tipos de blocos entre si, a bem da clareza dos processos de custeio. A palavra tradicional

foi usada aqui então como simples forma de diferenciação administrativa [...]. (O ESTADO DO MARANHÃO, 1974, p. 7).

De acordo com uma entrevista publicada no jornal *O Estado do Maranhão*, a fala do pesquisador maranhense Azevedo (1974) foi destacada quando quando este mencionou um seminário intitulado “*Carnaval Maranhense: Mitos e fatos,*” percebemos que a passarela é de fato o elemento que serve para classificar os “vários tipos de blocos entre si”. Ratificamos, aqui, que essa elaboração só pode ser feita a partir da década de 1970. No entanto, segundo Silva (2012):

Esses blocos aí de tambor grande é, os tradicionais, isso nem era chamado assim na minha época, a gente chamava de bloco de ritmo, porque sempre teve a batida mais lenta do que as turmas de samba. Só depois é que começaram a chamar de bloco tradicional. Só pra te ter uma ideia antes de fundarem os Fuzileiros da Fuzarca, eu e Vadico a gente saía no Ritmado, depois ele foi pro Fuzileiro da Fuzarca [...].

Os ludovicenses se orgulham muito pelo fato de ser essa manifestação algo que só existe no Carnaval da Ilha Rebelde, bem como a singularidade das suas ritintas e dos seus contratempos. Esses blocos surgiram na década de 1930 e, segundo os registros de jornais, “os primeiros a utilizarem tambores grandes foi o bloco Vira Latas, fundado em 1933 pela elite local da época que frequentava os grandes clubes” (SILVA, 2009, p. 96). De acordo com o referido autor,

Outro grupo festivo que existe no Carnaval de São Luís é o chamado Bloco Organizado. Antes chamado de Charangas, começa a ser denominado de Organizado a partir da década de 1970, quando a MARATUR<sup>6</sup>, ao organizar o Carnaval de Passarela, visa à uniformização desses blocos. Um pretexto para essa uniformização foi a brincadeira dos Blocos de Sujos, haja vista que estes jogavam maisena nos turistas e simpatizantes locais afastando-os. Assim, o Carnaval de Passarela objetivava disciplinar a brincadeira carnavalesca, além de propiciar uma padronização das fantasias nos blocos e o cumprimento de horários para os desfiles. (SILVA, 2009, p. 94).

A partir da organização desses blocos, os brincantes do Carnaval começaram a fazer suas fantasias uniformizadas e melhorar a batucada. Os blocos, de acordo com a comissão organizadora do Carnaval, só podiam passar com um tipo de fantasia. De acordo com algumas fontes hemerográficas, esses blocos foram inspirados pelos blocos do Rio de Janeiro, pois, na década de 1980, sobressaiu-se o

---

<sup>6</sup> Empresa Maranhense de Turismo.

bloco organizado “URTA” (Unidos do Regional Tocado a Álcool), que “estudou e adotou os toques das baterias dos blocos do Rio de Janeiro, como o Bafo de Onça e Cacique de Ramos” (O IMPARCIAL, 1992, p. 9).

Ao contrário dos Blocos tradicionais, as Tribos de Índios, outra brincadeira presente no Carnaval de São Luís, mesmo utilizando os contratempos e ritintas, não conseguiram ganhar o mesmo destaque. Segundo Martins (2000), essas tribos surgiram na década de 1950 e, no começo, faziam alusão às tribos norte americanas. Com o passar dos anos, devido às críticas feitas aos nomes dessas entidades carnavalescas (antes se denominavam Sioux) começou-se a colocar os nomes de tribos brasileiras, como os Carajá e os Guarani.

Segundo Pavão (2011), conhecido da década de 1960 como Cacique Garra Vermelha, as tribos tinham um grande número de adeptos e, todas as vezes que se encontravam, travavam longas batalhas corporais, pois a rivalidade desses grupos era uma das suas principais marcas. Além da violência típica dos encontros dessas tribos, outra característica era o ritual de pajelança apresentado por elas, em que o pajé curava o curumim. Após essa cura, a tribo festejava o acontecimento. Segundo o riquíssimo depoimento do Cacique Garra Vermelha,

As tribos de hoje não são nem sombras do que foram as tribos na década de 1960 e 1970. Fiz parte dos Renegados e dos Apaches, e todas essas tribos que fui cacique era maior até do que esses Blocos Tradicionais de hoje. A gente fazia um grande ritual de pajelança, andávamos com os materiais da taba mesmo. Só pra ter uma idéia, eu viajava pra pegar couro de cobra no interior pra cobrir as nossas ritintas. Além disso, as nossas fantasias eram muito mais bonitas que essas fantasias usadas hoje em dia. Na verdade os Renegados, os Apaches, os Paulos e os Sioux eram todas tribos fortes e com fantasias de índio americano mesmo. Hoje é um bando de crianças nas tribos. Tem até uma tribo composta só de crianças. Na década de 1960 uma tribo dessa nem saía de casa. Só pra tu ter uma idéia as Tribos de Índio eram tão forte no Carnaval de São Luis, que teve um ano, não me lembro exatamente qual, mas foi na década de 1970, que foi formada uma tribo só de guerreiras. Isso mesmo, só de mulheres, era as Timbiras. Eu não sei porque não desfilou por mais tempo, mas ainda chegou a sair alguns anos. A gente escolhia quem brincava nas nossas tribos. Fazíamos entrevistas pra saber a razão de estar querendo sair na tribo. Durante todo o ano, na nossa sede, fazíamos bingos, festas, tudo isso para poder comprar a fantasia que era muito cara. Não era igual a essa fantasia de pena quase nu que as tribos de hoje em dia usa. A gente usava calça, camisa, e peruca mesmo, tudo igual aos filmes americanos. Era lindo. Todo mundo queria ver. Tinha dia que a gente saía bem cedo e só voltava de madrugada porque tínhamos muitas casas pra visitar. Isso mesmo, na nossa época, éramos convidados para visitar a casa dos políticos

e dos simpatizantes das tribos. As vezes alguns colegas ficavam até zangados comigo porque não dava tempo de passar na rua deles e parar na casa dele. Eu quando dava o grito de guerra tinha gente que tremia só de medo. Eu gritava e os guerreiros respondiam com o grito de guerra e logo em seguida nós tocávamos. Tínhamos vários toques. Hoje não vejo nenhuma dessas tribos fazendo mais de um toque, só tocam direto mesmo. Nas tribos que fui Cacique, nós tínhamos o toque de entrada, o toque de saudação, o toque de guerra e o toque de saída. Essas tribos aí não sabem nem o que é um toque de guerra. Mas começaram a criticar as nossas tribos, dizendo que era coisa de americano, que teríamos que sair como as tribos brasileiras. Eu não concordo, acho que no Carnaval você brinca no que quiser. Quem quiser sair nas tribos brasileiras que saia, e quem gosta das tribos americanas que possa brincar nelas. Tem que ter liberdade pra brincar na brincadeira que mais lhe agrada, por isso que deixei e nunca mais voltei. Hoje nem perco tempo vendo essas tribos pequenas que nem vale apena.

O riquíssimo depoimento do Cacique Garra Vermelha demonstra um pouco do que eram essas Tribos de Índio do Carnaval de São Luís no período de 1960 a 1970, momento em que tiveram grandes destaques nos jornais ludovicenses. No entanto, como nos adverte Góes (2008, p. 130)

Ao contrário do que a maioria imagina, a representação do índio no âmbito carnavalesco não surge nas Américas. É européia e remonta ao período medieval, quando em festas pagãs, cujos desdobramentos chegaram ao carnaval que conhecemos hoje, os indivíduos se fantasiavam e se mascaravam com trajes que tinham como referência o mundo animal.

Góes (2008) nos fornece elementos para percebermos que as representações indígenas se fazem presentes também no Madri Gras de Nova Orleans. Contudo, o que mais nos interessa é a representação do silvícola em terras brasileiras, especificamente no Rio de Janeiro e em São Luís. Em São Luis, as tribos tocam com os mesmos instrumentos dos Blocos Organizados, no entanto, a elaboração sonora é diferente. Já no Rio de Janeiro, Goés (2008) observa que o Cacique de Ramos, fundado em 1961, é um Bloco Carnavalesco, e portanto traz em seu ritmo as mesmas batidas existentes nas Escolas de Samba. Nessa perspectiva, não podemos deixar de corroborar o julgamento de Góes (2008, p, 16) quando afirma que:

[...] sempre considerei o carnaval, uma expressão singular da nossa cultura e que, por meio dele, que tem marcas claras de subversão do cotidiano, do tempo, da ordem, podem-se observar de maneira privilegiada traços da fisionomia de nossa polifacetada identidade cultural.

Essa “polifacetada identidade cultural” nos permite comparar e perceber que as manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro e de São Luís, apesar de apresentarem muitas vezes a mesma nomenclatura, possuem uma série de elementos que lhes conferem singularidades, como no caso do ritmo diferenciado das Tribos de São Luís e o Cacique de Ramos do Rio de Janeiro. Em São Luís, em função do grande número de manifestações presentes no Carnaval de São Luís até meados da década de 1970, Silva (2009, p. 77) afirmou que:

Se hoje os pesquisadores, ao discutirem sobre o Carnaval de São Luís, conseguem diferenciar suas inúmeras manifestações, isto é, o que é um Bloco Organizado, um Bloco Tradicional, um Bloco Alternativo ou uma Escola de Samba, só é possível fazê-lo, em grande parte, por conta da contribuição do chamado Carnaval de Passarela. Assim, se até a década de 1970, as diversas manifestações festivas em São Luís poderiam ser conhecidas como Cordões, a partir da Passarela do Samba, com a necessidade de premiar os diversos grupos, e até mesmo em função das transformações que as mesmas foram sofrendo, é que se possibilitou diferenciar e caracterizar cada uma dessas manifestações.

Se foi na década de 1970 que, de acordo com Silva (2009), os pesquisadores puderam classificar as manifestações que se apresentavam nos desfiles da Passarela do Samba, foi também nesse mesmo período que as críticas a essa nova forma de brincar o Carnaval, o Carnaval dos concursos, começaram a ganhar destaque nos jornais de São Luís. Destarte, para dar legitimidade à crítica de um Carnaval brincado na Passarela do Samba, que, de acordo com os jornalistas, não passava de uma cópia mal feita do Carnaval do Rio de Janeiro, passou a circular na imprensa ludovicense a notícia de que outrora tivemos o terceiro melhor Carnaval do Brasil, ficando atrás somente do Rio de Janeiro e de Recife.

A Passarela do Samba que, na década de 1970, por conta do concurso carnavalesco, permitiu classificar as brincadeiras que lá disputavam o título de campeã da sua categoria, teve que sobreviver às duras críticas que lhe fazia parte da imprensa ludovicense. A década de 1970 é singular para a história do Carnaval de São Luís por três aspectos: foi nesse período que as definições acerca das manifestações presentes nos dias do folguedo se consolidaram; foi também nessa década que o mito do terceiro melhor Carnaval se consolidou em São Luís e que o termo carioquização começou a ganhar espaço nos jornais.

Ao pensar a relação existente entre mito e sociedade, Certeau (2002) afirma que as mitologias estão cada vez mais presentes em nossa sociedade. Para ele, a sociedade atual vive o mito da imagem. Através dos nossos estudos sobre o Carnaval de São Luís, percebemos que a imagem passada pela mídia tenta legitimar o mito de que na terra dos tupinambás brincava-se o terceiro melhor Carnaval do país. Por compreender o mito e o rito numa relação de reciprocidade, ressaltamos que a concepção de mito aqui trabalhada é:

Definida enquanto uma tradução de sentimentos e de aspirações de uma sociedade, por meio de imagens, compondo um conjunto de representações coletivas de grande valor afetivo para ela; tal conjunto se refere a algo que poderá realizar-se um dia e que se procura instalar por meio de comportamentos apropriados [...]. (QUEIROZ, 1992, p. 183).

Os ludovicenses, de modo geral, passaram a crer que o seu Carnaval era o terceiro melhor do país. Confessamos que nos chamou bastante atenção o fato de, até os dias atuais, grande parte dos estudiosos acerca da festa carnavalesca ludovicense fazer esse tipo de comentário. Em outras palavras, ainda é moeda corrente o discurso saudosista de que, na terra de Gonçalves Dias, o Carnaval chegou a ser o terceiro melhor do Brasil.

Alguns esclarecimentos devem ser feitos. Primeiro, como se pode afirmar que um Carnaval é melhor que o outro? A festa carnavalesca possibilita isso? Acreditamos que não, pois o melhor Carnaval é aquele do seu tempo e do seu espaço geográfico. Isso significa dizer que o melhor Carnaval para o carioca é o de sua cidade, assim como para o ludovicense é o da sua. No entanto, não deixa de chamar atenção o fato de a imprensa sempre noticiar que em São Luís ocorria o terceiro melhor Carnaval do Brasil. Compartilhamos da assertiva de Preti (1991), quando enfatiza que à medida que o tempo vai passando é comum manifestar-se nos mais velhos uma tendência psicológica defensiva. Por isso:

Enquanto as memórias falam de si ou dos seus procurando encontrar uma estabilidade, uma identidade entre o passado e o presente, o passado é construído como uma semelhança do presente, por isso as recordações estão cheias de reclamações em relação às mudanças e às diferenças. As memórias buscam sempre preservar a ideia de uma essência que atravessa o tempo [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 9).

A memória é atravessada pela fala do outro enquanto fala de si, é a elaboração da construção de um passado dentro da dimensão do presente,

preenchido pela vivência do coletivo. Por isso, torna-se um tempo social e, no Carnaval, essa sociabilidade é caracterizada pela dizibilidade daqueles que ao prospectarem suas memórias se lembram do folguedo pretérito de forma entusiástica. A memória desses foliões é singularizada pela sensibilidade que se fazia e faz presente nas suas formas de brincar o Carnaval.

Em São Luís, os saudosistas relembram um tempo em que o mito do terceiro Carnaval se fazia presente, quando se brincava de forma espontânea, sem concurso, sem a necessidade de fantasia, de horário estipulado e de espaço definido para os desfiles. Era uma época em que as ruas ficavam tomadas pelos foliões nos dias de Carnaval, o que contribuiu para o descontentamento de parte da sociedade diante de uma nova forma de consumo da festa carnavalesca em São Luís, a forma caracterizada pelos desfiles na Passarela do Samba. Portanto,

Se São Luís é caracterizada por seus mitos, suas lendas, suas glórias, desde a sua fundação francesa até a Manchester do Brasil<sup>7</sup>, o Carnaval também não poderia ficar de fora. E, nesse período de Cordões, foi elaborada uma construção mítica de que tínhamos em nossa cidade o terceiro melhor Carnaval do Brasil. Essa elaboração é um discurso acerca do passado: assim como os velhos defendem o seu espaço da juventude, os jornais que circulavam na época sempre fazem alusão a esse Carnaval. (SILVA, 2009, p. 83).

A expressão de terceiro melhor Carnaval repete-se com o passar dos anos. Quando o assunto Carnaval vem à tona na cidade de São Luís, muitos pesquisadores parecem retornar à construção de que, no passado, tivemos o terceiro melhor Carnaval. Essa elaboração tem como suporte de legitimidade um recuo dentro da história, ou seja, o terceiro melhor Carnaval foi aquele que passou. Por isso, os pesquisadores, quando tecem comentários sobre o Carnaval de São Luís, imediatamente recuam no tempo para legitimar essa elaboração. Nesse sentido, Martins (2000, p. 43) afirma que São Luís foi consagrada “até aproximadamente o início da década de 1970, como possuidora do terceiro melhor Carnaval do Brasil em animação e riqueza alegórica”. Dessa forma:

O Carnaval do passado, além de ser conceituado como o melhor em função do saudosismo daqueles que o brincaram, em nossa cidade passou a ser tema de interesse para aqueles que defendem que o verdadeiro Carnaval de São Luís é o “Carnaval de Rua”. Destaco que

---

<sup>7</sup> No século XIX, em função do crescimento industrial de São Luís, os intelectuais maranhenses começaram a fazer uma alusão à cidade de Manchester da Inglaterra por conta do seu desenvolvimento industrial.

se era um dos melhores, era porque existiam outros piores, o que não deixa de passar por uma relação de comparação. Como bem enfatizaram os jornais, era pelo rádio que se sabia o que acontecia em outros locais, ou seja, o folião ludovicense escutava o rádio e, a partir de então, podia afirmar que o Carnaval de Salvador, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo era melhor que o de São Luís. (SILVA, 2009, p. 85).

Riqueza, animação e alegria, esses foram os suportes para que Martins (2000) afirmasse que o Carnaval de São Luís até aproximadamente a década de 1970 era o terceiro melhor Carnaval do Brasil. No entanto, Silva (2009) destaca que, com o mito do terceiro melhor Carnaval do Brasil, os ludovicenses afirmavam que, para eles, o Carnaval de Rua era a verdadeira forma de brincar o Carnaval.

Ainda assim, não podemos deixar de salientar que alguns interlocutores, ao afirmarem que a nossa vocação é o “Carnaval de Rua”, não o fazem sem um interesse subjacente – mesmo que esse interesse seja uma defesa dos tempos de juventude por parte dos mais velhos, ou até mesmo o fato de não gostar do Carnaval da Passarela do Samba, caracterizado pelos concursos.

Além disso, “o Carnaval de Rua” nem sempre foi visto como a melhor forma de brincar o folguedo momesco. Destarte, interlocutores que presenciaram a festa momesca do seu tempo chegaram a afirmar que: “[...] Muita gente não gostou do Carnaval de Rua que não chegou a superar o do ano que passou. Os dois primeiros dias foram fraquíssimos. O carro alegórico das garotas da sociedade local (representante do Lítero) foi o mais bonito [...]” (JORNAL DO POVO, 1955, p. 5).

Comparações com os carnavais anteriores eram frequentes. O tempo passado era enaltecido em detrimento do tempo presente:

Foi um Carnaval sem graça, sem aquela alegria contagiante de vinte anos atrás. Não vi nada que chamasse atenção nesses três dias de momo. Vi sim, muitos blocos de sujo, em sua maioria jovens em plena efervescência da folia. Não vi nas ruas dessa cidade, das tradicionais mascaradas, um só dominó. Como era diferente o Carnaval dos meus tempos [...]. (GUIMARÃES, 1970, p. 7).

Exaltamos aqui a relação de afetividade vivida no período carnavalesco. A saudade de outrora, dos antigos carnavais, é o resgate da memória dos tempos decorridos: o tempo vivido é considerado melhor que o tempo atual. Guimarães (1970) ressalta que era diferente o Carnaval de seu tempo, porém nesse Carnaval apreciado pelo cronista é perceptível também a afirmação de que o que viu foram os “muitos blocos de sujo, em sua maioria de jovens”. Se pudesse indagar a um dos

jovens dos anos 70 como era seu Carnaval, este poderia, dentre outras coisas, lembrar-se do quanto foi maravilhoso, do tempo em que saíam às ruas os Blocos de Sujo e brincavam até cansar. Busco no depoimento de um dos brincantes do bloco *Os Enxoxotados*, do Bairro do Lira, o senhor Joseney, o sentido das memórias dos tempo vividos:

[...] tu não lembra rapaz, dos Enxoxotados, eu, Roberto 51, Raimundão, Júnior, Josafá... pegávamos o couro velho dos tambores do Gavião, colocávamos em uma lata e fazíamos nosso próprio tambor. Netinho chegou até a fazer o tambor com um cano. Era muito bom, saíamos e passávamos por todas as ruas do Lira cantando, “Enxoxotado eu sou!” [...]. (NASCIMENTO, 2011).

Percebemos, através dessas memórias, o aspecto singular nesse período de brincar o Carnaval em São Luís. Diferentemente dos dias atuais, o Carnaval era brincado desde as primeiras horas da manhã quando os meninos saíam às ruas com suas tropas para praticar Entrudo. Este ainda se fazia presente até meados da década de 1980 e, logo nas primeiras horas da tarde, quem quisesse já poderia assistir a alguns desfiles. Destacamos, pois, que

O que diferenciava o Carnaval daqueles tempos era que o seu consumo começava desde as primeiras horas da manhã, as atrações eram muitas; por isso, a sua principal característica era a diversidade. Assim, por conta dessa própria diversidade é que, mesmo nos jornais, quando estes se referiam às brincadeiras, os folgedos ainda não tinham os seus conceitos delimitados. (SILVA, 2009, p. 98).

A partir da década de 1970, principiou-se uma mudança nos horários em que se brincava o Carnaval em São Luís. De acordo com Silva (2009), as agremiações carnavalescas começaram a se apresentar somente à noite, deixando os dias para o descanso, pois durante os três dias de Carnaval havia muitas manifestações que passavam em frente ao palanque montado na Praça Deodoro, praça localizada no centro da capital ludovicense.

Com a mudança nos horários das apresentações das agremiações vieram também as críticas, já que o Carnaval antes visto desde as primeiras horas da tarde quando a população saía para contemplar um Corso ou um Cordão já não existia mais, pois “agora quem quiser ver alguma coisa no Carnaval tem que ir para a Praça Deodoro e ficar até altas horas da noite, igual se faz no Rio de Janeiro” (O IMPARCIAL, 1976, p. 7). Essa crítica em relação ao horário das apresentações das

agregações legítimas o descontentamento de alguns cronistas que passaram a ver no Carnaval de São Luís, a partir da década de 1970, apenas uma forma de cópia do Carnaval do Rio de Janeiro.

Quais as relações de interesse que estavam por trás do descontentamento quanto à mudança de horário das apresentações durante os dias de Carnaval? Por que somente na década de 1970 é que os ludovicenses começaram a reclamar da maneira como estava sendo brincado o Carnaval em São Luís, se mesmo quando o Carnaval era brincado desde o começo da tarde muitas agregações só passavam durante a noite?

Sabemos que o Rio de Janeiro, por ser capital da República, sempre foi modelo para as demais cidades brasileiras. Os acontecimentos que por lá se consolidavam rapidamente chegavam às demais localidades do Brasil. Portanto, não era novidade o ludovicense brincar em manifestações similares às do Rio de Janeiro. Em outras palavras, o Entrudo, os Cordões, os diversos tipos de blocos, que abrilhantavam o Carnaval do Rio de Janeiro durante toda a República também se fizeram presente em São Luís. Logo,

Na tentativa de resgatar os carnavais antigos, pautado num romantismo não mais existente, O Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, começou a promover uma série de seminários com a participação de intelectuais, promotores culturais e representantes das agregações carnavalescas, a fim de dirimir algumas ações no intuito de melhorar a organização do folguedo maranhense. Como resultado dessas discussões foi elaborado o Projeto Carnaval de Rua que, dentre as saídas utilizadas para dinamizar o folguedo de São Luís, seria a construção dos circuitos Carnavalescos. Assim, os espaços onde as brincadeiras deveriam desfilar seriam os bairros da São Pantaleão, no centro da cidade, seguindo para a Madre de Deus. Essa prática persiste até hoje. (SILVA, 2009, p.109).

O certo é que desde a década de 1970 parte da imprensa ludovicense afirmava que a verdadeira vocação da cidade era o Carnaval de Rua, por isso a elaboração do Projeto Carnaval de Rua. O Carnaval de Rua passa a ser, então, aquele guardião da tradição sambista de São Luís, uma tradição que deve ser mantida. Giddens (1991) afirma que tradição é uma orientação para o passado, a fim de exercer uma imensa força no presente, portanto, com uma prática social de confiabilidade na continuidade do passado, o discurso do Carnaval de Rua tradicional de São Luís tornou-se, pois, uma prática cotidiana.

Era preciso viver o nosso Carnaval de Rua, um evento popular de identidade própria da maior importância, pois a rua propiciava uma sensação de liberdade, bem como de igualdade, já que não permitia diferenciação – é um espaço público que pode ser utilizado por todos. O Carnaval de Rua é um Carnaval democrático, espontâneo, que melhor representava a forma de brincar o Carnaval pela sociedade ludovicense. Esse discurso do Carnaval de Rua como a verdadeira forma de brincar o Carnaval pelo ludovicense coadunou-se com outro, qual seja o de que o nosso Carnaval estava ficando carioquizado.

Somente com a compreensão e posterior comparação das Escolas de Samba de São Luís com as do Rio de Janeiro é que teremos possibilidade de elaborar um conceito de carioquização, pois este deve ser buscado a partir dessa forma de brincar o Carnaval, o Carnaval competitivo, no qual os grupos, no caso as Escolas de Samba, buscam, a partir dos seus desfiles, o seu reconhecimento. Desse modo, o termo carioquização, que foi muitas vezes utilizado para tentar valorizar o Carnaval brincado nas ruas de São Luís, será conceituado e, para tanto, deve ser buscado nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro e em São Luís.

A forma de tocar o instrumento, o andamento da bateria, a dança do samba, as paradinhas, a aceleração do desfile, a forma do concurso e os enredos serão os elementos utilizados para que possamos compreender o que de fato é carioquização. Somente a partir do entendimento de todas essas características pertinentes às Escolas de Samba do Rio de Janeiro, bem como sua comparação com as Escolas de Samba de São Luís, é que podemos elaborar o que de fato é um Carnaval carioquizado.

### 3 A AMBIÊNCIA DA CARIOQUIZAÇÃO

O novo dicionário *Aurélio* da língua portuguesa traz algumas definições sobre o significado dos termos carioca, carioquice e carioquismo. Para Ferreira (1999), o termo carioca vem da língua tupi e significa “casa de branco”, no entanto, também serve para definir os habitantes que nasceram no Rio de Janeiro. O termo carioquice, também conhecido como cariocada, traz como significado, “ação, ditos ou modos do habitante nascido no Rio de Janeiro”. Já o termo carioquismo tem como significado o sentimento de amor pela terra.

O termo carioquização não está presente naquela obra de referência e, desde já, adiantamos que, *grosso modo*, carioquização tem como significado a ação ou o modo de se carioquizar, tornar-se carioca, estar atravessado por elementos que possibilitem a apreensão do jeito de ser e da forma de fazer-se carioca. Essa forma de se sentir carioca, que no dicionário é conhecida como carioquice, pode ser cooptada, para que, a princípio possamos tentar conceituar o termo carioquização.

No entanto, esse é um termo que, desde a década de 1970 soa nos jornais de São Luís do Maranhão tendo como perspectiva de significado o ato e a cópia da forma de fazer o Carnaval do Rio de Janeiro. Em outras palavras, em São Luís, em função do também crescimento, apesar das condições econômicas, das Escolas de Samba, e por estas terem se tornado, assim como no Rio de Janeiro, o momento de apogeu do Carnaval ludovicense, alguns intelectuais começaram a afirmar que o Carnaval de São Luís estava se tornando carioquizado.

Carioquização, portanto é um termo novo que necessita ser melhor compreendido, analisado, e por isso conceituado. Para tanto faz-se necessário compreender os elementos que possibilitarão a elaboração de um conceito de carioquização, ou seja, a sua ambiência, pois, “para se tornar um conceito, a palavra tem necessidade de incluir, por si só, uma pluralidade de significações e de experiências” (PROST, 2005, p. 117). Dentre as significações e experiências temos como elementos de apreciação para a construção do conceito de carioquização a ginga, a dança e o samba que, a partir de uma compreensão dos seus significados, nos possibilitarão conceituar a pretensa carioquização do Carnaval de São Luís.

Os elementos que possibilitarão a construção de tal conceito devem ser compreendidos a partir da leitura de uma cidade que foi e continua sendo o berço dos elementos constituintes da nossa nacionalidade, da nossa condição de

brasilidade. Faz-se mister compreender o espaço e o tempo no qual essa carioquização se constituiu. É a cidade do Rio de Janeiro, com seus infinitos adjetivos carnavalescos, que será o primeiro palco de compreensão para a formulação de tal conceito.

Precisamos como historiadores organizar a realidade na qual o conceito será construído. Para isso, é necessário compreender a conjuntura na qual ele será elaborado, pois, ao elaborarmos um conceito, passamos a deliberar nossas vontades, o que não deixa de ser uma atitude arbitrária, uma vez que fazemos escolhas e recortamos o tempo e o espaço no intuito de facilitar a compreensão da realidade apreendida. Por isso, compartilhamos da assertiva de Prost (2005, p. 130), quando afirmou que “historicizar os conceitos é identificar a temporalidade de que eles fazem parte, trata-se de um modo de aprender a contemporaneidade de um não contemporâneo”.

Qual a temporalidade e a espacialidade para a construção do conceito de carioquização? Apesar de se tratar de uma palavra que nem sequer aparece nos dicionários, o tempo e o espaço utilizados pelos inventores do termo carioquização está bem definido. O termo surge nos jornais ludovicenses entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, sempre dizendo respeito às transformações que estavam ocorrendo na festa carnavalesca ludovicense durante esse período.

Certamente, para que o termo possa se tornar um conceito, precisamos historicizá-lo, e estamos ciente de que tal tarefa, além de dificultosa, está atravessada por uma condição de arbitrariedade, uma vez que não deixa de ser uma definição imposta por representações sociais que julgamos ser coerentes e verossímeis. Dessa forma, necessita-se organizar o passado, para que se possa exprimir a especificidade e as significações desse mesmo tempo, uma vez que será diante da compreensão da realidade passada que poderemos construir o conceito de carioquização.

Apesar do termo carioquização se fazer presente nos jornais ludovicenses nas décadas de 1970 e 1980, e ainda ser assunto corrente todos os anos durante o folguedo de momo, para a elaboração do conceito, recuaremos na nossa historiografia, ou seja, se *grosso modo*, o termo carioquização diz respeito a uma espécie de cópia mal feita por parte das Escolas de Samba de São Luís, esse conceito só poderá ser elaborado após uma compreensão das transformações do

Carnaval carioca, bem como as transformações ocorridas na própria cidade do Rio de Janeiro.

Somente após essa etapa poderemos pensar em elaborar um conceito de carioquização do Carnaval de São Luís. Ainda assim, não podemos deixar de questionar e comparar as transformações que ocorreram na festa carnavalesca carioca. Até que ponto o Carnaval carioca, com suas mudanças e transformações rítmicas descontentou parte dos sujeitos festeiros ludovicenses e cariocas? As Escolas de Samba, no Rio de Janeiro, também não foram criticadas após as transformações que ocorreram durante a sua trajetória de vida? Basta lembrarmos do ontológico samba da Império Serrano de 1988 para percebermos que, como versa a letra, a Praça Onze é imortal, e que as Escolas de Samba se transformaram em super Escolas de Samba.

É a ambiência de uma cidade pulsante, rítmica e festeira que dará o ritmo para a construção do conceito de carioquização. É no ambiente do Carnaval, festa popular e profana, que poderemos entender o jeito de ser de parte da sociedade carioca. É a Cidade Maravilhosa, do samba e do futebol, que ao tornar-se o cartão postal de um Brasil sambista, nos possibilitará a definição de um conceito. Somente com a apropriação dos espaços da cidade do Rio de Janeiro, bem como de sua elaboração momesca é que poderemos auferir a sua própria identidade.

Sendo a cidade o elemento principal para a construção de tal dizibilidade, é também oportuna a compreensão das relações de sensibilidades pelas quais a Cidade Maravilhosa está atravessada. Assim, apropriar-nos-emos do Rio Sambista, do Rio dos batuques, dos terreiros da dança e do samba, para podermos compreender sua estética poética e seu jeito de ser. Somente após esse ato de entendimento da subjetividade de parte da sociedade carioca, do seu jeito de ser, de cantar e sambar é que teremos os elementos constituintes de um conceito.

O samba de breque, de enredo, do morro e de tantas outras definições foi a elaboração cultural de uma sociedade desprovida, de homens e mulheres pobres, de pretos e pretas, de brancos e brancas, que conseguiram unir no Brasil o desejo e a vontade de serem reconhecidos. Cantado no morro e na cidade, conseguiu alcançar seu respeito na primeira década do século XX e permanece até hoje como uma de nossas expressões culturais.

Foi descendo para a cidade, que grandes expoentes dessa musicalidade presentearam o Brasil com esse ritmo pulsante e vivo, um verdadeiro marco cultural.

Cantado e dançado nas ruas, praças e avenidas do Rio de Janeiro, alcançou os quatro cantos do país, com suas melodias e batidas dando ao Rio de Janeiro e ao Brasil o adjetivo de país do samba e do Carnaval.

Dessa forma, o jeito de ser da sociedade sambista carioca, a sua identidade, a sua marca de samba e, para alguns, a sua malandragem, serão problematizados juntamente com sua cidade, a cidade do samba e do futebol. Todos esses fatores tornaram-se o símbolo do país, construindo um enredo de brasilidade e mostrando que a condição de mistura racial forneceu as bases étnicas para a nossa singularidade.

É o Rio de Janeiro do Carnaval, das Escolas de Samba e de bambas que será tratado neste capítulo, do corpo pulsante que baila ao sambar, da emoção do surdo que marca o samba, do tamborim que continua requintando a batida forte das baterias, das paradinhas do samba que a cada ano descortinam o som, com suas pausas momentâneas fazendo soar o silêncio, logo fissurado por um novo toque.

Assim, foi o Rio de Janeiro que externou as mudanças no samba, no batuque e na dança, que urbanizou o espaço das práticas festivas construindo a Passarela do Samba – esta logo exportada para o resto do país. Foi o Rio de Janeiro que reinventou o Carnaval e fez dessa festa maravilhosa a nossa expressão mais vivaz.

Este Rio, do tradicional e do moderno, das mudanças e das continuidades, foi e ainda é o espelho das transformações culturais e sociais do Brasil. É esse Rio que queremos compreender. Sua identidade, seu jeito de ser, o jeito de ser carioca, a sua forma singular de sambar, o bailado dos seus mestres-salas e porta-bandeiras, o ritmista com seu tocar e o passista com sua singular ginga ao sambar.

Queremos compreender o Rio de Janeiro, sua dança, as batidas dos seus tambores, o soar dos seus repiques e o ecoar dos seus cantos, canto que desceu o morro desbravando a cidade e ensinando para todo Brasil o seu modo de sambar. O samba, que nos faz sorrir e nos faz sonhar, que nos traz a liberdade, que canta e conta a nossa história. São esses os elementos constituintes do Carnaval carioca, o Carnaval que se tornou uma expressão de referencia para o Carnaval brasileiro.

### 3.1 Rio: samba, amor e tradição

No Carnaval de 1989, a Escola de Samba Tradição apresentou o enredo composto por João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro intitulado “*Rio: samba, amor e tradição,*” versando sobre as belezas singulares da cidade. Abençoada por São Sebastião, o choro é proibido na Cidade Maravilhosa, onde a Passarela, a Cinelândia e Paquetá são descortinados pela natureza.

Apesar da grande diversidade do país Brasil, tanto em nível econômico quanto social, a nossa condição de brasilidade sempre esteve ligada ao Rio de Janeiro. Em função dos desdobramentos políticos, a história do Brasil muitas vezes é confundida com a do Rio de Janeiro, espaço de sociabilidade no qual ocorreram as principais mudanças no cenário político, social e cultural da nossa nação.

O cenário de visibilidade de um Rio imperial faz parte da elaboração da cultura material da Cidade Maravilhosa, bem como as mudanças auferidas pelo tempo que logo caracterizaram a cidade republicana que está atravessada pelo dizível arquitetônico de um Brasil imperial e republicano. Foi no regime republicano que as transformações ganharam maiores proporções, já que era preciso construir uma imagem de um novo Brasil, um Brasil moderno e capaz de fornecer respostas à sua condição de modernidade.

Essa condição de brasilidade, outrora elaborada por autores como Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, ganha, logo no início do século XX, um grande espaço nas discussões acadêmicas, uma vez que, na passagem do XIX para o XX, a literatura nacional começava a se afirmar autonomamente.

O século XX foi o espaço temporal para que conseguíssemos mostrar que a nossa condição de miscigenados nos dava e continua nos dando a nossa singularidade. Assim, o Brasil no início da República passou, a partir da Literatura e da História, a ser redescoberto, e melhor ainda, valorizado. Fomos, somos e seremos um povo miscigenado, essa é *a priori*, a nossa condição de ser, ao menos em nível étnico.

Essa condição de ser do brasileiro está alicerçada nas suas elaborações culturais, na sua musicalidade e no processo de sociabilidade possibilitado por sujeitos históricos que foram capazes de formar a nossa identidade nacional, identidade essa muitas vezes forjada em bases elitistas, mas que teve um elemento

popular que conseguiu sobressair-se e permanecer como símbolo da nossa identidade nacional: o samba.

O samba conseguiu alcançar grande espaço com as Escolas de Samba, e hoje continuam contribuindo para elaborações de diversas leituras sobre o Brasil. O samba, apesar de ter como espaço cultural e social a “casa de branco,” construiu uma identidade negra, afinal, o ritmo, a dança e o batuque, que juntos colaboraram para a elaboração estética e musical do samba foi buscado na cultura africana.

Foi na “casa de branco” que o samba deu seus primeiros passos, mesmo sendo composto por poetas pretos, brancos e pardos, afinal, somos e nos orgulhamos de ser misturados. O espaço de composição, o local de consumo e apreciação desse novo ritmo, teve no Rio de Janeiro seu local de dizibilidade. Afinal, “casa de branco” é a significação tupi para o termo carioca.

E se o samba é uma elaboração do carioca, encontrou no Rio de Janeiro o local mais apropriado para seu crescimento. Há muito compartilhamos da idéia de que o Rio foi e continua sendo a referência do centro nacional e "ocupa ainda um lugar absolutamente central no simbolismo da unidade nacional brasileira" (VIANNA, 1987, p. 23).

Se o samba fornece a possibilidade de compreender o Brasil, as Escolas de Samba, ao conquistarem seu espaço, possibilitaram novas leituras acerca do nosso país, um Brasil tradicional e moderno, um país miscigenado que se orgulha da sua condição de ser. Para compreender o Brasil, para buscar o entendimento da ambiência que permitiu às Escolas de Samba o alcance da sua magnitude e, conseqüentemente, seu externar, devemos antes de tudo ter a capacidade de ler a cidade e os seus consumidores ordinários.

O Rio de Janeiro é singular, pois presenciou a vinda da Família Real ao Brasil no século XIX, compondo no país da tropicália um ar europeizado. Assistiu, em meados do mês de maio, quando o clima já estava clemente, ao deslumbramento tomar conta de Sigismund Neukomm externado em suas palavras, quando afirmou que “posternei-me em contemplação dessa beleza pitoresca, onde cada raio de sol desvelava sublimes tonalidades de extraordinária beleza” (LANZELOTTE, 2009 p. 29).

De extraordinária beleza, o Rio de Janeiro é alicerçado pela tranquilidade que dava-boas vindas ao início do século XX, quando Ari Barroso nos conta que “os bondes vinham da zona sul, trazendo o que de mais elegante existia para os

passeios na Avenida Rio Branco” (CABRAL, 1996, p. 33). Segundo o próprio Ari, era com sofreguidão que ele e os seus amigos ficavam na espera da subida e descida das melindrosas para que, em um pequeno instante, pudesse ver uns palminhos de pernas que os deixavam “malucos”.

Deste modo, a cidade é um discurso, ou melhor, vários discursos que são falados, versados e cantados pelos seus expoentes. O que precisamos aqui é “não apenas recuperar os traçados dos múltiplos percursos, como também identificar as diversas maneiras de caminhar; não apenas inventariar os lugares, como analisar as maneiras de se apropriar dos lugares” (BARROS, 2007b, p. 45).

Foi nesse processo de apropriação que os bondes tombaram e deram início aos primeiros coletivos à gasolina, momento em que era necessário alargar as avenidas, higienizar a cidade, já que nesse período, início do século XX, novos contornos foram sendo traçados na Cidade Maravilhosa, palco das transformações, políticas, econômicas sociais e culturais pelas quais passaram o país.

Por ser a cidade mais importante do país no início do século XX, o Rio de Janeiro passou por uma série de transformações, reflexos do crescimento populacional, o que concomitantemente contribuiu para a eclosão de algumas revoltas populares, que não deixaram de modificar o modo de viver dos habitantes da cidade. No entanto, não deixa de ser oportuno observar que os principais movimentos políticos que possibilitaram modificações na estrutura do Estado continuaram sendo uma porta de entrada para a perpetuação política das elites que, ligadas ao setor cafeeiro, se apropriaram do poder da recém proclamada República brasileira.

No campo social algumas mudanças foram pertinentes. A consolidação do trabalho assalariado resultou na formação de uma classe de trabalhadores que, por não aceitar a falta de possibilidades e a exclusão dos setores chave dentro do processo produtivo, criou espaços nos quais a cultura popular, dentre essas a festa carnavalesca, buscava romper com o desejo de transformar a cidade do Rio de Janeiro em uma Paris Tropical.

Por ser a capital do país, o Rio de Janeiro seria uma espécie de espelho a partir do qual as outras cidades deveriam refletir. Nessa perspectiva, o início do século XX foi atravessado por uma série de modificações, cujos principais interesses seriam a modernização e higienização da cidade, transformando-a “numa metrópole com hábitos similares ao modelo parisiense” (SEVCENKO, 1998, p. 31)

Assim, a modernidade era a moda da vez, nem que para isso fosse necessário excluir o modo de vida bárbaro e rasteiro que fazia parte da cultura dos arruaceiros, capoeiras, sambistas e malandros que sujavam o mapa social da Cidade Maravilhosa. Era necessário lutar contra “a doença, o atraso, a preguiça, uma luta contra as trevas e a ignorância, tratando-se da definitiva implantação do progresso e da civilização” (SEVCENKO, 1998, p. 33).

Nesse ínterim, o Rio de Janeiro começou a ganhar as formas de urbanidade, pois o “prefeito Pereira Passos, determinou a demolição de grande parte do estreito, abafado e confuso mundo proletário da cidade velha” (SANTOS, 1965, p. 43). Com isso, as ruas foram alargadas, receberam nova iluminação e as avenidas tornaram-se o exemplo material da modernidade e do espaço urbano uma vez que perpassou

[...] a ecologia das relações sociais do Rio de Janeiro, concentrando-se ali a efervescência dos valores tornados essenciais ao bom convívio, sendo que, tudo que de bom viesse acontecer no Rio deveria ressoar em seus quadrantes (FARIAS, 1995, p. 22).

Foi assim que a “Grande Artéria” como era chamada a Avenida Central foi inaugurada. Foi desse modo que a materialidade da cidade evidenciada na sua formação urbana começou a dar espaços a novas formas de sociabilidades, revelando “uma distinção espacial e social entre as zonas norte e sul e os subúrbios” (GONÇALVES, 2007, p. 25).

As zonas norte e sul eram ocupadas pelas classes médias e altas e por isso foi em grande parte orientada e subsidiada pelo Estado, enquanto os subúrbios e as favelas tornaram-se locais de ocupação dos proletários, sem nenhum apoio do poder executivo, caracterizando-se por paisagens atravessadas pela ausência de um projeto urbano.

Se a cidade, com suas largas avenidas, belas praças e prédios estavam dando uma nova paisagem ao Rio de Janeiro, fruto da modernização e do progresso, para a grande maioria das camadas populares tal processo foi sentido a partir da expulsão para as regiões periféricas – local onde essa mesma cidade passou a ser praticada e reinventada de acordo com a condição de viver de uma população esquecida pelo Estado. Embora alternando projetos para as elites e não incluindo os trabalhadores, foi na cidade do Rio de Janeiro que ocorreram as

principais mudanças na cultura popular do Carnaval, dando a essa festa uma dimensão singular, dimensão essa que logo se espalhou para o restante do Brasil.

Dentre essas mudanças podemos destacar em 1904 a expressão “Bloco de Sujo”, ainda recorrente no nosso Carnaval. Trata-se de uma elaboração sarcástica dos foliões que tomavam as ruas da cidade no início do século XX e por conta do processo de higienização e modernidade deram esse nome, a fim de ironizar a limpeza da cidade efetuada pelo então prefeito Pereira Passos.

Em 1906 no Carnaval carioca começou a ser usado o lança-perfume que rapidamente foi incorporado em várias festas carnavalescas pelo Brasil afora. No início era comum a brincadeira do lança-perfume nas batalhas de confetes e serpentinas, nos Corsos e mais tarde nos bailes carnavalescos. Somente na década de 1960 é que o lança-perfume passou a ser considerado entorpecente e, conseqüentemente, proibido.

O ano de 1908 é agraciado com o surgimento do Rancho Carnavalesco Ameno Resedá. Segundo Gonçalves (2007), os Ranchos se originaram no final do século XIX. No início do século XX, especificamente em 1909, em função do concurso que passou a ser promovido para a escolha do melhor Rancho, o número de associações com essas características aumentou bastante. Jota Efegê fez um relato sobre o surgimento do Rancho Ameno Resedá:

[...] um grupo de verdadeiros foliões realizou na ilha de Paquetá formidável piquenique. Dessa bela reunião campestre, onde a alegria imperava, resultou surgir o tradicional Ameno Resedá, hoje uma das glórias do nosso carnaval, tendo essa iniciativa partido de um dos foliões, o Sr. Antenor de Oliveira, que encontrou num dos recantos da ilha uma mimosa flor muito semelhante ao Resedá.

Este e os demais foliões que participavam desse memorável convescote resolveram, na popular zona do Catete, fundar um clube carnavalesco para suplantiar os cordões existentes na época; enfim, uma sociedade em que a grande população pudesse destacar o valor artístico e a originalidade, o progresso da maior festa brasileira, que é sem receio de contestação, o Carnaval. (EFEGÊ, 1965, p. 30).

Observamos que na referida descrição o autor afirma que o Rancho destacou o valor artístico e a originalidade do progresso da festa carnavalesca. Nessa perspectiva de progresso, de transformação da festa, Efegê (1965) compartilha a ideia de que os Ranchos foram os principais expoentes no processo de organização das Escolas de Samba, como se pode perceber até mesmo pelo próprio título do

livro chamado de “Ameno Resedá, o rancho que foi escola. Assim como Efegê, (1965) o jornalista Sérgio Cabral (1996, p. 41) afirma que

Deixa falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco) no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundada por sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba.

Segundo Cabral (1996), o Bloco Deixa Falar, que teve esse nome como uma espécie de resposta aos grupos rivais, surgiu como as demais agremiações da segunda década do século XX como um Bloco, um Cordão ou mesmo um Rancho. No entanto, é reconhecido como a primeira Escola de Samba em função do novo tipo de batuque e de música que diferia dos batuques dos Ranchos, pois “além de inovar no samba que cantava, o bloco veio cheio de novidades em matéria de percussão” (CABRAL, 1996, p. 42).

O Rio de Janeiro da modernidade, das transformações sociais, políticas e culturais ganha nessa nova expressão carnavalesca o seu ponto máximo, o seu apogeu. As Escolas de Samba, com o passar dos anos, vão ocupando espaços antes ocupados pela elite, mostrando sua capacidade de ação e organização, para, no decorrer do século XX, tornarem-se a principal expressão carnavalesca do Rio de Janeiro e de várias cidades do Brasil, dentre as quais São Luís.

Assim, as marcas do sambista, do reconhecimento coletivo de ser de parte da sociedade carioca, devem ser buscadas no Carnaval, na dança do samba, no batuque e nas transformações pelas quais passaram as Escolas de Samba. No entanto, essas perspectivas subjetivadas também foram os elementos que alicerçaram a nossa identidade, uma vez que

Durante muitas décadas a cidade do Rio de Janeiro representou essa ideia de unidade nacional, apesar da grande diversidade de estados e regiões que formaram o Brasil. Contudo, essa diversidade não chegou a comprometer a união do país mesmo quando surgiu uma nova mentalidade, fruto do deslocamento da mentalidade rural para urbana, que investiu na modernidade e no cosmopolitismo. (SANTOS, 2000, p. 49).

Apesar de, desde o seu nascimento, o Brasil apresentar características multiculturais e multirraciais, a identidade brasileira vem sendo alvo de calorosas discussões. Em estudos que enfocam desde o período colonial até o advento da

República, autores buscaram aferir elementos que facilitassem a compreensão do que é ser brasileiro.

Não cabe aqui um resgate diacrônico da identidade brasileira a fim de buscar seus elementos de construção desde o Período Colonial, passando pelo Império até o Período da República, apesar de estarmos cientes de que os autores que se debruçaram sobre o tema contribuíram para a percepção de um conceito de identidade na contemporaneidade. Desse modo, compartilhamos a ideia de que a cultura nacional é um dos predicativos para a composição da nossa condição de ser, pois

[...] uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais ao produzirem sentidos sobre a nação, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidade. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas. (HALL, 1997, p. 55).

Sabemos que, sob um ponto de vista teórico, o conceito de identidade está inextricavelmente associado ao conceito de diferença, pois a identidade de algo pode implicar sua diferença com outras coisas, mesmo quando designa nossas “características definitórias fundamentais como seres humanos.” (TAYLOR, 2000, p. 241). É a autorrepresentação de um grupo acerca de si, da sua estória e do seu destino que o identifica como um grupo cultural. Thiesse (1999, p. 32) explica essa construção ao afirmar que

As identidades nacionais não são fatos naturais, mas construções. A lista de elementos de base de uma identidade nacional é hoje bem conhecida: ancestrais fundadores, uma história, uma língua, monumentos, certas paisagens e um folclore. Sua *mise-au-point* foi a grande obra comum realizada na Europa durante os últimos dois séculos. O militantismo patriótico e as trocas transnacionais de idéias e saberes criaram identidades bem específicas, mas similares na sua diferença.

Observamos que a historiadora concorda com Hall (1997) para quem as identidades são construções. Se para Hall (1997) as construções são discursivas, para Thiesse (2000) essas construções devem ser buscadas em um passado histórico. No entanto, devemos salientar que as identidades não apresentam a peculiaridade exclusiva de uma ou diversas formas de construções. Elas podem

também ser buscadas em uma dimensão física, espacial, histórica, muitas vezes políticas. Como observa Mattoso, a

[...] identidade nacional não é apenas um fenômeno mental. Tem sempre um suporte objetivo. É praticamente inconcebível: 1) sem alguma forma de expressão política, isto é, sem que em algum momento da história se manifeste por meio de apropriação de um poder dotado de certo grau de autonomia (ou seja, por meio de alguma forma de Estado); 2) sem um pólo espacial e um território determinados, mesmo que esse polo se transfira para outro ponto e que as fronteiras do território variem ao longo dos tempos; 3) sem que a autonomia política e o seu âmbito territorial permaneçam de forma contínua durante um período considerável. Como é evidente, a duração da autonomia política e a continuidade do território são fatores importantes para a solidez e o aprofundamento da identidade nacional. (MATTOSO, 2001, p. 7).

Não advogamos uma retomada na discussão acerca da identidade nacional, bem como estamos cientes das atuais discussões acerca do multiculturalismo. Este nem sempre pode ser aplicado no nosso país sem a devida filtragem, levando em consideração o nosso contexto cultural bem distinto, que, no nosso caso, está há muito atravessado pela noção de sincretismo.

Os efeitos da globalização, bem como as discussões acerca do multiculturalismo estão na ordem atual, atuando como uma espécie de força centrífuga capaz de enfraquecer e esgarçar os vínculos nos quais a nossa identidade está alicerçada. Contudo, devemos levar em consideração que a identidade postulada na conjuntura do referido trabalho diz respeito à identidade dos anos 20 e 30 do século passado, momento em que o samba começou a despontar como música nacional, com suas raízes no morro e na cidade, sendo elaborado e reelaborado nas Escolas de Samba.

Não podemos, no entanto, escapar do questionamento acerca do significado e experiência de um grupo, no caso dos sambistas cariocas, o seu autoconhecimento e os elementos que compõem as suas condições de ser. Sabemos que tais respostas encontram-se imbricadas em um conjunto de atributos interculturais, o que implica a existência de atores coletivos com identidades múltiplas. Nessa perspectiva, essa pluralidade identitária, apesar de poder ser tensa e contraditória no que diz respeito à autorrepresentação, está fissurada pela força dos papéis desempenhados por cada grupo dentro da sociedade.

O papel social de um sujeito ou um grupo não é condição preponderante para sua condição identitária. Essas são atravessadas pelos comportamentos e

negociações entre indivíduos e as instituições dos quais fazem parte. Nesse caso, todos os cariocas tem seu papel social definido, seja como mãe, trabalhador, vizinho, freqüentador e outros vários papéis que qualquer cidadão desempenha na sociedade. Todos os expoentes do Carnaval desempenham dentro da sua agremiação um papel social definido. No entanto, o que vai ser condição preponderante para a definição de identidade são os significados de tais papéis desempenhados por esses atores sociais.

Os atores internalizam e constroem os significados com base nessa internalização, em outras palavras, a identidade está atravessada pela condição e processo de individuação. Assim, o sambista, o malandro e vários outros expoentes do universo carnavalesco significam sua condição de ser a partir da organização dos seus significados. Por isso concordamos com Castells (1999, p. 23) quando este afirma que “identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções”.

É a identificação simbólica do sujeito que possibilita a construção da sua identidade, seja individual ou coletiva, embora o individualismo possa representar a coletividade. Nesse ínterim, toda identidade é construída historicamente. O que nos interessa é a partir de que ou por que tal identidade se constrói, e quais os significados de tal construção, uma vez que são os sujeitos que alcançam o significado histórico a partir de suas experiências.

O sambista, muitas vezes denominado vadio, outras vezes malandro, percebeu que a utilização da cultura poderia construir uma nova identidade, capaz de dar a ele uma nova representatividade dentro da sociedade. Basta lembrarmos do samba de Wilson Batista [s.d.] ao cantar: *Meu chapéu de lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso*.

Essa poesia melódica era um tributo ao sujeito de fronteira, ao malandro, que na visão de Wilson, descendia diretamente do antigo capoeira, aquele que conseguia viver sem trabalhar, sustentado pelas mulheres pelos quais se apaixonavam.

A malandragem muitas vezes vista como elemento possibilitador da compreensão do jeito de ser brasileiro passa aos poucos a ser redefinida. Essa redefinição pode ser observada na resposta que Noel Rosa deu a Wilson, quando cantou os seguintes versos:

Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália /  
 E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga  
 fora essa navalha / Que te atrapalha / De chapéu de lado deste rata /  
 Da policia quero que escapes / Fazendo um samba-canção / Já te  
 dei papel e lápis / Arranja um amor e um violão / Malandro é palavra  
 derrotista / Que só serve para tirar todo o valor do sambista /  
 Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de  
 rapaz folgado (ROSA [s.d.]).

Seria, portanto o fato de não chamar de malandro e sim de rapaz folgado a condição de mudança e redefinição do papel social do malandro? O malandro que não é violento, do jeitinho brasileiro que deve fazer do próprio samba uma forma de ganhar a vida? Não podemos deixar de adiantar que, a partir da década de 1940, o malandro adquire outros contornos sociais, capazes de dar a ele, além de uma nova condição de ser, uma vida institucionalizada. É a nova face da malandragem, o novo papel agora assumido pelo antigo malandro, sujeito das pernadas que deve pegar seu papel e lápis e, juntamente com um violão, começar a compor o seu samba-canção.

Em face de tal contexto, a malandragem, o samba, o batuque e a dança foram, no limiar do início do século passado, também componentes construtores da nossa nacionalidade, bem como da forma como foi sendo forjado o jeito de ser carioca. Todos esses elementos foram sendo apropriados pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, quando os sambistas, ao inventarem e reinventarem o batuque, a dança, o enredo e o samba conseguiram alcançar seu espaço, agora reconhecido como um dos principais símbolos da nossa cultura popular. No entanto, tal reconhecimento foi alcançado a partir da competência e da capacidade de organização dessas camadas populares que, ao buscarem seu reconhecimento como agentes produtores de cultura, fizeram do samba uma das nossas grandes expressões de musicalidade.

### **3.2 Do samba ao samba-enredo:** a consolidação rítmica de um país pulsante

Todos os anos, os simpatizantes das Escolas de Samba, bem como pesquisadores e admiradores, ficam à espera do novo samba-enredo que a Escola vai apresentar na avenida. Esse ritual cíclico, já que todos os anos ocorre, é facilmente percebido nos dias atuais, quando todos os grupos lançam um tema, fazem um concurso com várias eliminatórias até a grande final, momento de delírio

em que as torcidas se organizam para dançarem e exaltarem o samba de suas simpatias.

Para o Carnaval de 2011, em função das pesquisas de campo e principalmente da paixão por esse ritmo pulsante, estivemos em várias eliminatórias de sambas-enredo, em especial da São Clemente e da Vila Isabel. Chama-nos atenção a dedicação e o amor com que a comunidade se jogou nas disputas, cantando em uníssono os sambas de sua preferência.

Todavia, nem sempre foi assim: o samba que conhecemos hoje, cantado nas rodas de samba, na rádio, consumido pela população de apaixonados por essa arte, teve que mostrar sua competência e resistência para tornar-se uma das principais representatividades da nossa nação. O percurso foi longo e atravessado por uma série de percalços para que os bambas e seus sambas fossem aceitos pela sociedade.

O samba, para alcançar essa dimensão e caracterização de enredo, teve que percorrer um longo caminho, engatinhar com o samba rural, buscar sua gestação nas rodas de samba, departamentalizar o seu tipo especial de batuque, afinal, “no passado os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança, canto e uso de instrumentos negros” (DINIZ, 2008, p. 13). Desta forma,

O batuque não tem idade. Esse ato primitivo de fazer um barulho rítmico com instrumentos de percussão dos mais simples e improvisados apareceu com o homem consciente. O batuque brasileiro foi o nosso primeiro movimento musical. O lento batuque que dos índios foi transformado e dominado pela batida forte e cheia de ritmo dos africanos, marcada inicialmente pela nostalgia das terras de onde vieram e, mais tarde, pela pujança dos novos ares até à euforia da conquista da liberdade, e da igualdade de um povo que se formava alegre a brincação. (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 14).

Foi assim que o samba urbano começou, tendo sua derivação nas formas de batuque, o batuque da alegria africana, do ritmo lento dos indígenas até chegar a uma série de elaborações como o samba-canção, o samba de breque, o sambachoro e o samba-enredo. Este é oriundo do bairro de bambas Estácio de Sá, o berço desse tipo de samba, bem como do samba de quadra e do samba de partido alto, mais acelerado, que em poucos anos chegou aos desfiles carnavalescos da Praça Onze e que contribuiu para a feitura do maior espetáculo áudio-visual do mundo.

Por ser muitas vezes caracterizado como qualquer forma de batuque, o samba ainda era, no início do século XX, considerado uma manifestação de pretos, pobres, da mais baixa camada da sociedade, muitas vezes visto como uma manifestação que contribuía para perpetuar o Brasil fora do mundo civilizado - por isso uma série de manifestações contrárias a essa forma de lazer são externadas por representantes da política do Brasil. Basta observarmos o depoimento de Ruy Barbosa, no Senado Federal no início do século XX:

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-simile* o programa de recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-jaca” de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê, e do samba. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência desse país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (EFEGÊ, 1974, p. 161).

A referida descrição pejorativa de Ruy Barbosa é somente uma das representações preconceituosas que se referem às expressões de musicalidade das camadas pobres da população fluminense, por ele caracterizada como baixa, selvagem e chula. O referido discurso nos possibilita compreender o universo do samba, que no século XIX era irmão gêmeo do cateretê<sup>8</sup> e do batuque<sup>9</sup>. Portanto, o referido discurso proferido no dia sete de novembro de 1914 faz menção à execução do Corta-jaca, música composta por Chiquinha Gonzaga.

É certo que parte da elite brasileira se contentava em escutar o gênero lírico europeu que fazia parte do repertório dos seus encontros, saudado como modelo privilegiado de representação artística, um modelo copiado e agraciado até mesmo por Ruy Barbosa. Contudo, o que nos interessa é o fato de que ainda no início do século XX, o samba era “irmão gêmeo do batuque e do cateretê” (OLIVEN, 1985, p. 38), algo ainda sem a sua representatividade consolidada e que, por isso, ainda era muitas vezes confundido com o maxixe, o tango e outras manifestações que musicalmente pareciam ser a mesma coisa.

<sup>8</sup> A catira ou cateretê é uma dança genuinamente brasileira. Segundo Maia (2005, p. 1) “É conhecida desde os tempos coloniais. O padre José de Anchieta, entre os anos de 1563 a 1597 a incluiu na festa de São Gonçalo e de Nossa Senhora da Conceição da qual era devoto”.

<sup>9</sup> De acordo com Muniz Júnior (1976, p. 13) o batuque não tem idade, é o ato primitivo de fazer barulho.

Que o samba pode ser considerado hoje como um dos mais importantes e criativos elementos capazes de possibilitar o entendimento da sociedade brasileira pelos próprios brasileiros é algo corrente na Antropologia, Sociologia e História. Contudo, para tanto, faz-se necessária uma compreensão acerca da sua formação até chegar ao que conhecemos como samba-enredo, uma das suas mais representativas expressões, externadora da sua forma de fazer música e possibilitadora do seu discurso corporal.

Uma das primeiras aparições da palavra samba, segundo Muniz Júnior (1976, p. 19), deu-se na revista *Carapuceiro*, de Recife em 1838, no qual “o frei Miguel do Sacramento Lopes Gama esbravejava indignado contra o samba d’almocreves.” O mesmo religioso publicou ainda curiosos versos acerca do termo samba em 1842 que diziam: Aqui pelo nosso mato / Que estava então mui tatamba / Não se sabia outra coisa / Senão a dança do samba (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 22).

Datado do século XIX e, por conta disso, com uma definição ainda movediça, o samba estava associado a qualquer tipo de batuque e poderia acontecer em qualquer época do ano. O interessante da crítica feita pelo frei Miguel do Sacramento é que tal termo tem sua aparição no Nordeste, mais especificamente, em Pernambuco.

Isso nos possibilita afirmar que no século XIX o samba era dançado em diversas partes do Brasil. Como o termo samba estava associado à condição de batuques e esses batuques soavam nos quatro cantos do Brasil, o samba, dessa forma, era tocado e dançado em várias províncias do Império brasileiro. Claro que, por ser o Rio de Janeiro a capital do Brasil no período imperial, tal fato atraiu para essa localidade muitas pessoas e seus costumes – dentre esses, o batuque e a dança do samba. No entanto, concordamos com Muniz Júnior (1976) quando este afirma que era dançado no Maranhão, no Pará e em Pernambuco desde o século XIX, sendo adotado também na Bahia, onde se tornou arrojado e melodioso, “o samba veio para o Rio de Janeiro, e juntou-se ao seu irmão, o lundu e com o não menos famoso maxixe, consagrando-se definitivamente em terras cariocas” (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 23).

São inúmeros os depoimentos acerca da origem da palavra samba. Muniz Júnior (1976, p. 36) afirma que os pesquisadores que se debruçaram sobre a etimologia da palavra samba chegaram a três conclusões.

A primeira afirma que o samba vem de Zambo, que em castelhano e em português, define o mestiço de negro com índia. Samba ou semba seria, portanto, a dança desses mestiços. Samba vem de semba, palavra angolana que quer dizer umbigada, eufemismo com que se exprime o toque das partes sexuais, em certas passagens da dança. Samba vem mesmo de samba, termo africano que tem o sentido de dança, apenas como coreografia a som de determinado ritmo.

Em 1967 realizou-se o II Simpósio do Samba e foi nesse Simpósio que o historiador Francisco Martins dos Santos declarou que “embora apareça em Pernambuco, desde 1842, em citações como dança, é no Rio de Janeiro, em 1890 que surge como música escrita e título” (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 33). Para Hildegardes Vianna, o samba

[...] tem quase a mesma idade do Brasil. Sempre foi samba dependendo da maneira de ser dançado e do jeito de quem dança. Daí ser o samba o tambor de crioula do Maranhão, o samba de roda da Bahia, o batuque de São Paulo, o bambelê do Rio Grande do Norte, o virado de Alagoas, o samba do morro, e esse lundu que chamam agora de samba duro. É samba, não importa a forma por que é cantado, da variação que lhe queiram sempre dar, sempre com aquele ritmo que só ele tem. Samba é dança nacional, é canto nacional. Está no norte e no sul, no leste, no oeste. Conforme o local ou de acorde com o tempo, reveste-se de roupagens diversas. (VIANNA apud MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 45).

A definição de Hildegardes (1973) traz como destaque a afirmação de que o samba é canto nacional. É dança nacional, expressão essa muitas vezes citada por nós e, portanto, compartilhada com o referido autor. No entanto, a palavra samba ainda gera uma série de controvérsias.

Por ser oriundo dos africanos, o batuque, ou mesmo qualquer manifestação festiva dos negros brasileiros, causava bastante espanto na sociedade imperial e no início da República. Afinal, o samba para ser aceito enquanto manifestação cultural, representante da nossa condição de ser e da nossa nacionalidade, percorreu uma série de caminhos tortuosos. O depoimento de Donga, considerado o autor do primeiro Samba, *Pelo Telefone* é elucidativo, ao afirmar que

Até 1916, o samba era considerado música indesejável, mas não pelo povo. A presença de um sambista naquela época significava quase sempre a presença da polícia, pois o samba estava proibido pelo Código Penal. E que fazer para desvestir o samba de má fama que adquirira por parte de certa gente? Pois foi preciso fazer dele um bom moço, envernizá-lo, penteá-lo, usar dessas manobras para que

ele se impusesse sem qualquer concessão. (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 24).

Tal declaração foi feita em 1956, momento em que o samba já havia adquirido certa aceitação por parte da sociedade. No entanto, as lembranças de Donga servem de substrato para demonstrar as estratégias de que os sambistas lançaram mão para alcançar a sociedade carioca no início do século XX.

Sandroni (2001) mostra-nos que a palavra samba se encontra em diferentes lugares do continente americano, e em todos esses, com exceção da Argentina, sempre teve uma forte ligação com o mundo negro. Apesar de a etimologia ter sido muito discutida por pesquisadores de diversas áreas, a palavra samba, segundo o *Dicionário de Música Brasileira*, procede do quimbundo semba, que significaria umbigada. Para Sandroni, (2001, p. 85)

Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao grupo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista.

O acompanhamento da umbigada ficava por conta das palmas das mãos, violas e pandeiros, o que, com o passar do tempo, contribuiu para que alguns pesquisadores caracterizassem tais manifestações, com as descrições feitas acima, de samba-de-umbigada, descrição feita em um artigo intitulado precisamente *Samba-de-umbigada*, escrito por Edison Carneiro em 1961. O samba-de-umbigada descrito por Carneiro apresenta uma grande similaridade com as nossas conhecidas rodas de samba, que, para Moura (2004, p. 35) eram um

Ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais, e, ao mesmo tempo, lócus de trocas com outros grupos sociais. Ao lado da música e da conversa dois elementos são fundamentais para o desenrolar do pagode: a bebida (frequentemente a cerveja, alguma cachaça, uma batida de limão) e algo para comer seja uma sopa – de entulho, de lentilha, de ervilha - seja um prato mais forte ou mesmo uma refeição, uma peixada, uma macarronada, um mocotó.

Apesar de na segunda descrição o ritual de batuque se fazer presente com a bebida e a comida, na umbigada essa prática não era diferente, pois os negros se reuniam para a prática de seus rituais, dentre os quais a refeição se fazia

necessária para que os corpos pudessem dar continuidade ao canto e à dança. Nessa perspectiva, o batuque era o elemento possibilitador da compreensão rítmica do Brasil, afinal a descrição acima em muito parece com outras formas de danças de pretos e pretas em diversas partes do nosso país.

Dentre as formas rítmicas que podem se adequar à descrição da umbigada podemos destacar o Tambor de Crioula, uma manifestação típica do Maranhão em que os homens tocam os tambores e as mulheres em uma roda praticam um ritual que apresenta uma série de características similares à umbigada descrita por Sandroni (2001). Tal manifestação não perdeu a característica tradicional, na qual cabe às mulheres a dança e aos homens o canto e o batuque. Dessa forma, o tambor de crioula, na sua origem, faz parte do grupo rítmico que serviu de raiz para o atual samba moderno, uma vez que

O tambor de crioula é uma dança popular de afrodescendentes. É dança de umbigada assemelhando-se a outras do gênero existentes no país. No Maranhão tem características específicas e só aqui é conhecido com esse nome. Possui semelhanças exteriores com a manifestação afro-maranhense do Tambor de Mina, com o qual algumas vezes é confundido. As principais diferenças estão nos instrumentos e na religiosidade do Tambor de Mina. (FERRETI, 2002, p. 22).

Tambor de Mina, Tambor de Crioula, manifestações de pretos e pretas que, ao desembarcarem no litoral brasileiro, introduziram nesta terra o seu grande leque de variedades rítmicas, suas danças e suas cantigas. Por isso, após o trabalho exaustivo nas lavouras de açúcar e depois de café, bem como uma série de outras atividades, os negros dançavam e batucavam seus rudes instrumentos nas senzalas das fazendas.

A partir dessa exposição, apesar de inúmeras citações acerca da origem do samba, o que pensamos ser mais interessante é como uma dança e um batuque se tornaram símbolos de identidade nacional. A quem ou quais grupos interessaram a transformação rítmica que outrora era tida como coisa de gente sem cultura, de preto desinformado, e passa, em meados do século XX, a orgulhar o nosso sentido de nação?

Esse samba nacionalizado passou por uma série de transformações até se alastrar pelo Brasil. Se antes era considerado batuque, dança, umbigada, Tambor de Crioula, a partir da década de 1930, o samba já tem uma definição estabelecida,

já é conhecido e reconhecido como ritmo nacional. Desse modo, corroboramos a definição de Vasconcelos (1958 apud MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 36) ao afirmar que

O Samba nasceu na Praça Onze, várias tem sido as explicações surgidas para explicar a origem da palavra samba. Houve mesmo quem a buscasse no idioma tupi, como o fez Teodoro Sampaio. Samba seria cadeia feita de mãos dadas por pessoas em folguedo; dança de roda. A essa interpretação, defendida, aliás, por Silvio Romero, contrapõem-se aquelas que, com mais coerência, buscaram a palavra em dialetos africanos. Estes, em geral, dizem, como Arthur Ramos, que o samba provém de semba, umbigada. Consultamos sobre o assunto o professor Mozart Araújo, autoridade em música afro-brasileira e que nos declarou preferiu aceitar samba como vindo de samba mesmo, ou seja, de palavra idêntica e que, em dialeto africano, significa prestar culto à divindade através da dança (Serra Frazão). Esta versão parece-nos também a mais plausível, pois o samba, em sua origem, está ligado ao culto dos terreiros.

Apesar de voltar à questão da origem do termo samba, a definição de Vasconcelos (1958 apud MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 36), ao afirmar que o termo samba procede de samba mesmo, interessa-nos pelo fato de que concordamos com o autor, quando afirma que o samba nasceu na Praça Onze, a praça dos sambistas cariocas, berço de bambas, que nos dias de Carnaval ficava repleta de simpatizantes. Se o samba tem sua origem na diversidade coreográfica, na variedade de dança e música, assumindo, na sua origem, diversos nomes e formas em todo o território nacional, foi no Rio de Janeiro e somente lá que atingiu a estética que conhecemos hoje.

Bahia, Maranhão, Pernambuco e demais estados brasileiros tiveram suas manifestações rítmicas de batuque, sem dúvida, mas o samba, como conhecemos atualmente, esse é carioca, é do morro, desce para a cidade, tem na sua dança, na sua ginga e no seu bailado a estética do jeito de ser do carioca. Além disso, o batuque que contribuiu para a origem do samba continuou, como no caso do Maranhão, com as mesmas características.

Se o Tambor de Crioula e o Samba de Roda da Bahia, na sua gênese, podem ser considerados batuques que poderiam ser denominados samba, a partir da primeira metade do século XX isso não é mais possível, pois tanto o Tambor de Crioula quanto o Samba de Roda faziam parte, com uma série de manifestações brasileiras, da chamada Dança do Batuque. Pensamos ser o samba de Zé Keti uma das grandes definições rítmicas do samba com a qual nos ocupamos nesse

trabalho. Nessa perspectiva, *A Voz do Morro* representa a estética do samba, o samba que escutamos hoje, com sua feição rítmica já definida.

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Salve o samba, queremos samba / Essa melodia de um Brasil feliz (KETTI [s.d]).

Foi mostrando o seu valor que o sambista do morro desceu e transformou a pulsação rítmica do samba em música nacional. O samba que vislumbramos como elemento de identificação de uma parcela da população carioca é carioca e natural do Rio de Janeiro e expressa, principalmente na década de 1930, o desejo, os valores e a dimensão de uma parcela da população muitas vezes marginalizada.

Apesar de o samba ganhar expressividade quando desce dos morros cariocas e alcança a cidade, é a voz do morro que se faz presente em parte da sociedade sambista. Em um primeiro momento, o samba era associado à vadiagem e à malandragem, contudo, a voz do morro torna-se, com o passar de poucos anos, a voz que chega a um país inteiro. Assim, o samba é natural do Rio de Janeiro, do morro, e ao descer a cidade passa por uma série de transformações até alcançar a forma de enredo e ser tocado e dançado em todo o território brasileiro.

Apesar da controvérsia acerca do samba, da sua naturalidade e originalidade, o samba das Escolas de Samba, conhecido como samba-enredo ou samba de enredo, necessitou desenvolver características estruturais próprias, para que pudesse dar conta de atender aos fins de um desfile, o que contribuiu para tornar-se um gênero singular do samba. Associado à Escola de Samba, o samba de enredo também representa a voz do morro, o desejo de ser ouvido e aceito pelos transeuntes do asfalto, uma vez que, apesar dessa forma de samba ultrapassar os limites das agremiações carnavalescas, foi com as Escolas de Samba do Rio de Janeiro que o samba ganhou maior visibilidade.

Samba de enredo ou samba-enredo, pouco importa. O que nos interessa é como a expressão rítmica das Escolas de Samba contribuiu para a nacionalização do samba e tornou-se um dos elementos simbólicos da construção da nossa identidade, ou seja, sendo a identidade uma elaboração simbólica, o samba-enredo tornou-se símbolo de identidade nacional.

Assim como o samba, com sua definição e consolidação rítmica, o samba-enredo percorreu uma longa trilha rítmica para ser aceito como ritmo e símbolo de identidade nacional. Ele precisou nascer e crescer para poder se firmar como ritmo da nossa condição de brasilidade, externando, mais uma vez, a voz e o jeito do carioca, ou ao menos a voz, a dança, o jeito e o orgulho de parte da sociedade carioca, pois o samba-enredo está intrinsecamente ligado à Escola de Samba, que tem sua raiz no morro, no espaço de sociabilidade de gente humilde, mas nobre, nobre na condição e sapiência de se fazer aceitar. Nessa perspectiva, um samba feito pelo compositor maranhense, Cristóvão, na década de 1970 ilustra bem o que nos propomos defender.

Ai ai ai , eu vou descer pra cidade / Eu vou mostrar pra essa gente /  
O que é sambar de verdade / Lá na vila tem / Tem samba até demais  
/ Lá na vila tem / Sambista de verdade / Ai, ai, ai, ai, eu vou  
descendo da vila pra cidade.<sup>10</sup>

O samba de Cristóvão, um dos grandes compositores da Turma do Quinto de São Luís, serve de substrato para a demonstração de que o samba-enredo é do morro, e foi do morro que desceu para a cidade. No caso, como em São Luís não existem morros, o samba é da Vila. Vila em São Luís é, assim como o morro no Rio de Janeiro: o espaço de sociabilidade de gente simples, gente pobre, mas que tem samba no pé, que transpira inspiração e faz desta alguns belos sambas.

É no morro do Rio de Janeiro e, mais tarde, nas vilas e bairros em São Luís do Maranhão, que o samba alcança grande aceitação. Histórica e cronologicamente, a visibilidade do samba da vila, do bairro e da favela em São Luís é posterior ao samba do morro carioca. Os primórdios do samba e do samba-enredo são cariocas, dos morros e representam a vontade e identidade de parte da população do Rio de Janeiro. Somente após alcançar tal visibilidade é que o samba torna-se também a maior expressão musical carnavalesca em São Luís.

Reiteramos a ideia de que o samba-enredo representa a poesia melódica de parte da sociedade sambista carioca, constituindo-se um gênero dentro da espécie musical samba. Indagamos: o que vem a ser enredo? Ou melhor, o que é samba-enredo? Segundo José Ramos Tinhorão, o samba-enredo é “um poema

---

<sup>10</sup> Disponível em [www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br). Acesso em: 3 mar. 2011

musical descritivo com caráter de exaltação patriótica” (TINHORÃO, 1997, p. 173) Tal definição associa o samba-enredo ao patriotismo e o define como um gênero musical que surge com a nacionalização do samba.

Sabe-se que o samba-enredo cantado e dançado atualmente está intimamente ligado à expressão rítmica e melódica das Escolas de Samba, mas nem sempre foi assim. Na verdade, o enredo é anterior ao desenvolvimento estético do samba-enredo. Dessa forma, a definição de Gonçalves (2007) é oportuna, quando afirma que o enredo é uma “unidade temática que costurava os elementos plásticos, fazendo com que os ranchos fossem compreendidos como uma espécie de teatro lírico ambulante” (GONÇALVES, 2007, p. 200).

A definição de Gonçalves (2007) está diretamente ligada ao Rancho, e segundo a pesquisadora, eram criados todos os anos enredos exclusivos que exigiam de cada agremiação um imenso esforço para a apresentação dos mesmos, já que o enredo era parte importante do teatro lírico ambulante, de um teatro a céu aberto, em que a dança, a música e o teatro, em conjunto, eram apresentados em forma de enredo.

A partir de tal definição percebe-se que o enredo, que se faz presente no samba-enredo, é anterior a ele. O mesmo já se evidenciava em outro tipo de manifestação: o Rancho carnavalesco. Dessa forma, a manchete do Jornal *O Paiz* do dia 20 de fevereiro de 1926 atesta a definição de Gonçalves (2007) ao noticiar que

O Recreio das Violetas um dos ranchos do subúrbio da Leopoldina, que faz carnaval externo, apresentara esse ano ao povo suburbano, o seu cortejo baseado no romance de Michel Zevaco, A ponte dos suspiros ou Os amantes de Veneza. Eis a descrição do seu préstito: Comissão de Frente rigorosamente trajada, seguindo-se a corte de Veneza, com Artur Bombo e Foscarto, confabulando a queda dos Doges, guardas Venezianos, precedido de Imperia e Danilla. Vem então Aventino, o célebre poeta rodeado das sete criadas aventinas. Alegorra Branca filha de Impéria, conduzindo o pendão dos borboletas, com uma guarda de honra de trovadores venezianos e pastores. Graciosa pastora representando Leonor, noiva de Rolando, conduzindo esta o artístico pavilhão do Rancho, vindo então Sandrijo, ex-bandido, director de canto. Dandoio mestre de harmonia. Fechando o préstito vem o corpo coral, fantasiados de guerreiros venezianos e a orquestra representando os salteadores com o seu chefe Scalabrino e uma alegoria em homenagem ao escritor Michel Zevaco. O préstito foi confeccionado pelo competente técnico Dalmo Cidade. (JORNAL O PAIZ, 1926, p. 8).

A ponte dos suspiros ou Os amantes de Veneza não deixam de ser um tema longe da realidade cultural dos seus propositores, afinal versa sobre as obras de Michel Zevaco, profundo conhecedor do medievo frances e do Renascimento. A importância dá-se em função de ser um enredo datado de 1926, momento em que ainda não existiam institucionalmente as Escolas de Samba, bem como o tema nacional não se fazia presente nas apresentações dos Ranchos.

O enunciado não deixa de ser riquíssimo em informações. Nele é possível observar a descrição do enredo, a forma como o Rancho se apresentava e até mesmo a ordem da apresentação, bem como a figura do confeccionador, que pode ser comparada com a figura do carnavalesco das atuais Escolas de Samba. Desse modo, a notícia datada de 1926 serve de suporte para a afirmação de que o enredo é anterior ao samba-enredo. Ele já se fazia presente no Carnaval do Rio de Janeiro e já era quesito a ser julgado no certame do dia dos Ranchos.

Apesar de existir no Carnaval carioca antes da institucionalização das Escolas de Samba, o samba-enredo se fez presente, de acordo com Santos e Silva (1980), no desfile de 1933, que foi patrocinado pelo jornal *O Globo*, quando a Unidos da Tijuca, ao tirar o terceiro lugar, apresentou um samba de acordo com o enredo. Nesse período, era comum as Escolas de Samba desfilarem com dois sambas, um que seria cantado na ida e outro que deveria ser cantado na volta.

Por ser ainda uma manifestação que contava com poucos participantes, o primeiro espaço de apresentação das Escolas de Samba foi a Praça Onze, local em que os bambas se apresentavam no período momesco. No que diz respeito ao samba, muitos eram improvisados na hora do desfile pelos versadores que, no momento do desfile, cantavam versos improvisados e outros já conhecidos pelo público presente. O fato de ser o samba da Unidos da Tijuca o primeiro a ser considerado enredo deu-se em função da escrita de um repórter do jornal *O Globo* que, ao tecer alguns comentários ao desfile de 1933, afirmou que a apresentação do samba “principal estava de acordo com o enredo” (AUGRAS, 1998, p. 31). Assim, o enredo *O mundo do samba* tinha como letra:

Somos Unidos da Tijuca / E cantamos com harmonia / E alegria / O samba nascido no terreiro / Não queremos abafar / Nem descartar / Viemos cantar o nosso samba / Que é nascido no terreiro / Perante o luar. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 25).

De acordo com Mussa e Simas (2010), os versos do enredo *O mundo do samba* deveriam indicar apenas a parte fixa do samba, uma vez que a segunda parte era geralmente improvisada pelos versadores durante a evolução do desfile, o que, se levamos em consideração o enredo intitulado *O mundo do samba*, parece não estar contemplado na letra, pois indica apenas que o samba, de acordo com o enredo, nasceu nos terreiros e deve ser cantado perante o luar.

Para os simpatizantes e admiradores da Estação Primeira de Mangueira, o primeiro samba-enredo do Carnaval carioca data de 1934 e foi composto por Carlos Cachaca, cujo título foi *Homenagem*. Eis a letra do samba-enredo:

Recordar Castro Alves, Olavo Bilac / Gonçalves Dias e outros imortais / Que Glorificam nossa poesia / Quando eles escreveram / Matizando amores poemas cantaram / Talvez nunca pensaram / De ouvir os seus nomes / Num samba algum dia / E os pequenos poetas / Que vivem cantando / Na verde colina / Cenário encantador / Deste panorama / Que tanto fascina / Num desejo incontido / De samba querido / A glória elevar / Evocaram esses vultos / Prestando-lhes cultos / Sorrindo a cantar / E se estes versos rudes / Que nascem e que morrem / No cimo do outeiro / Pudessem ser cantados / Ou mesmo falados / Pelo mundo inteiro / Mesmo assim como são / Sem perfeição / Sem riquezas mil / Estas malfeitas rimas / Que são provas de estima / De um povo varonil (VIEIRA, 1998, p. 26).

A letra de Carlos Cachaca apresenta uma maior aproximação com a temática proposta pela agremiação. Afinal, o enredo *Homenagem* se faz contemplado em vários versos, nos quais uma série de poetas são homenageados pelo samba da Mangueira no carnaval de 1934. Não podemos deixar de lembrar que esse é um ano singular na história do Carnaval carioca, pois segundo Vieira,

Houve dois desfiles neste ano. O extra-oficial foi realizado no Stadium Brasil na Esplanada do Castelo, no dia 28 de janeiro, patrocinado pelo jornal A Hora. Segundo Cumprido, o jornal O Paiz também quis patrocinar o evento mas foi recusado pelos sambistas em função das mudanças que desejava implantar nas regras em vigor - o resultado seria por aclamação (palmas); como a Mangueira não aceitou, não houve vencedor neste. Consideramos o desfile de 20 de janeiro, feito em homenagem ao aniversário da cidade. Realizado no Campo de Santana, contou com a participação de 15 Escolas e a Mangueira sagrou-se novamente vitoriosa. O desfile contou com a presença do então prefeito Pedro Ernesto, representando a cidade. Os jurados foram Floriano Rosa Faria, Francisco Neto, e Jota Efege. (VIEIRA, 1998, p. 28).

Apesar de Santos e Silva (1980) afirmarem que o samba da Unidos da Tijuca foi o primeiro samba-enredo do Carnaval carioca e Vieira (1998) no seu livro

não ter como preocupação afirmar que o samba de Carlos Cachça se adéqua ao gênero samba-enredo, é oportuno destacar que “é preciso chegar a 1938 para encontrar menção a outro samba-enredo, de autoria do famoso Antenor Gargalhada, compositor da Azul e Branco do morro do Salgueiro” (MUSSA; SIMAS, 2010 p. 75). Na verdade, o enredo que foi apresentado por Antenor Gargalhada foi uma homenagem a Santos Dumont intitulado *Asas para o Brasil*, enredo que, segundo Costa (1984, p. 56), estava perfeitamente adequado ao tema, como podemos observar a seguir:

Vimos apresentar / Artes que alguém não viu / Mocidade Sã / Céu de anil / Dai asas ao Brasil / Tenho orgulho desta terra / Berço de Santos Dumont / Nasceu e criou / Viveu e morreu / Santos Dumont / Pai da Aviação.

De acordo com Costa (1984), esse foi um dos primeiros sambas de Escola de Samba que teve como preocupação o enredo, que, a partir da década de 1940 foi aos poucos sendo adotado, possibilitando o aparecimento e a consolidação do gênero na música brasileira. No entanto, não podemos deixar de salientar que, mesmo sendo um samba-enredo composto em 1938, a alusão ao ufanismo e ao nacionalismo já era perceptível. A grande questão a ser compreendida é a razão para o vazio acerca do gênero samba-enredo no Carnaval carioca, uma vez que a primeira referência data de 1933 e a segunda somente cinco anos mais tarde.

Algumas questões podem ser levantadas acerca de tal vazio. A primeira é que a observação do jornalista diz respeito ao “samba principal,” o que deixa implícito que havia mais de um samba e que o outro não estava adequado ao enredo. A outra questão concerne à progressiva racionalização dos desfiles das Escolas de Samba que apresentavam seus préstitos na Praça Onze, pois no momento em que passaram a se institucionalizar, começaram a se preocupar com o enredo.

Outra questão que merece ser mencionada é o fato de que o enredo, na década de 1930, não era obrigatório nos desfiles das Escolas de Samba – talvez por questões bem simples, como o número de componentes que desfilavam em cada agremiação ser bem reduzido se comparado aos dias atuais, o que dificultaria a apresentação do enredo, e a falta de apoio por parte do poder público, que nesse momento não apoiava as incipientes agremiações que desciam do morro para se apresentar na Praça Onze. Já, em 1933, o *Jornal do Brasil* intitulara uma nota

chamada de Auxílio Oficial aos Ranchos e Blocos, na qual afirma que “na reunião de ontem do Conselho Consultivo de Turismo, o delegado dos Ranchos e Blocos fez um apelo ao Dr. Pedro Ernesto que presidia a seção” (JORNAL DO BRASIL, 1933).

De acordo com o *Jornal do Brasil*, o apelo fora feito ao Dr. Pedro Ernesto, então interventor do Distrito Federal, para que fosse dado auxílio oficial aos Blocos e Ranchos, o que evidencia a não participação do poder público nos auxílios oficiais para as Escolas de Samba que, nesse período, não tinham a mesma visibilidade dos Ranchos, Blocos e Sociedades Recreativas. No que diz respeito à obrigatoriedade do enredo no desfile, o mesmo *Jornal do Brasil*, ao intitular a matéria O Samba do Morro na Praça Onze, traz como destaque um regulamento e afirma que

O regulamento é muito simples. Tratando-se de conjuntos que não foram socorridos com o auxílio oficial, não quis o Centro de Chronistas Carnavalescos criar embaraços. Assim ficou ele organizado. 1) o desfile das Escolas de Samba começara as duas horas e terminara a uma da manhã, podendo esse horário ser modificado a juízo da comissão que agirá de acordo com o CCC. [...] 6) não é obrigatório o enredo. (JORNAL DO BRASIL, 1930, p. 15).

Além da não obrigatoriedade do enredo para o desfile de 1930, o regulamento afirma que é facultativo o uso de fantasias nos cortejos para os componentes, bem como a falta de música completa para a apresentação. No entanto, não deixa de destacar a beleza das apresentações que eram apresentadas ao público pelas dezenas de Escolas de Samba. Além disso, é destacado pelo referido jornal que o samba das Escolas de Samba é o samba do morro, já singularizado como um samba natural e tradicional, uma vez que o “o samba do morro descera para exhibir-se no Stadium Brasil pelas vozes harmoniosas de suas pastoras bonitas e alegres sob a cadência de cuícas e dos tamborins” (JORNAL DO BRASIL, 1930, p. 7).

Observamos que a não oficialização dos desfiles das Escolas de Samba, bem como sua intrínseca relação com a falta de apoio oficial por parte do poder público, contribuiu para o vazio temporal da produção de sambas-enredo pelas Escolas de Samba. Esse vazio será preenchido na década de 1940, a partir da oficialização e da institucionalização das Escolas de Samba. Além desses aspectos, o nacionalismo presente na década de 1940, momento de expressividade do governo de Getúlio Vargas, foi de extrema importância para o gênero samba-enredo. Afinal, se o enredo está intimamente ligado à história do samba que será

apresentado, nada mais oportuno do que apresentar a história de um Brasil ufanista e varonil.

Mesmo quando a prefeitura passou a subvencionar os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a partir do Carnaval de 1935, com patrocínio e divulgação do jornal *A Nação*, “o regulamento, publicado uma semana antes indicava quatro quesitos: originalidade, harmonia, bateria, e bandeira” (AUGRAS, 1998, p. 37). Assim, é fácil perceber que nem o quesito “samba” e muito menos “samba-enredo” se faziam presentes no certame de 1935. Nem mesmo o quesito “poesia do samba”, então presente no Carnaval de 1933, foi contemplado a partir da subvenção por parte da prefeitura.

Ressaltamos que o fato de não haver o quesito samba, enredo, ou até mesmo samba-enredo no Carnaval de 1935 não é pré-requisito para a afirmação de que o samba-enredo se fazia presente ou não nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Os elementos que podem contemplar o samba-enredo devem ser buscados na letra e na plasticidade do desfile. Por isso concordamos com Mussa e Simas (2010, p. 24), quando afirmam que “samba de enredo, portanto, é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola – tema esse que se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias, e adereços”.

Se levarmos em consideração que até 1952 as Escolas de Samba do Rio de Janeiro apresentavam mais de um samba no desfile, e o fato de que o regulamento não exigira que os sambas deveriam ser a expressão melódica do enredo, seguimos a opinião de Ericeira (2009, p. 254-255), quando corrobora a informação de Tinhorão de que

A visibilidade social dos sambas-enredo data dos anos 1950, com a padronização dos desfiles das escolas de samba, que instituía um único samba para o desfile a ser julgado por uma comissão constituída por intelectuais e outros formadores de opinião publica.

De 1933, com a Unidos da Tijuca, 1934, com a Mangueira, ou com a plasticidade observada a partir da década de 1950, especificamente em 1952, quando o regulamento instituiu a necessidade de apenas um samba, facilitando o desenvolvimento do enredo, o que nos interessa é o fato de que a elaboração do gênero samba até o gênero samba-enredo foi constituída por um desenvolvimento melódico, verbal e vocal. Esse desenvolvimento se insere nas Escolas de Samba,

local em que estão condensados todos os elementos constituintes da carioquização do Carnaval de São Luís. O samba-enredo é, pois, o dizível que se torna visível com a dança, no caso, o samba como gesto, como expressão corpórea e singular que surgiu e se desenvolveu com o carioca.

### **3.3 Dança do samba: a estética corpórea do samba**

Um quadro vivo. Assim definimos a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira da Vila Isabel, o primeiro que tivemos a oportunidade de visualizar com a arte do bailado dos dançarinos. Uma mistura marvótica e maviosa é o passo forte e fraco, produzindo uma dizibilidade poética escrita com a estética dos seus corpos. Ali estava uma das visibilidades do samba, a realização visível da música, expressada por meio de movimentos daquilo que o compositor criou por meio de sons e ritmos. Por isso, o mestre-sala e a porta-bandeira não dançam com o samba, eles dançam o samba. Desse modo, Gonçalves (2010, p. 47) afirma que

O bailado é o termo com que mestres-salas e porta-bandeiras se referem à dança que executam. O bailado se opõe expressamente ao ato de sambar, que é proibido ao casal. O verbo sambar tem uma particularidade. Quando se diz que alguém samba, não se imagina que essa pessoa cante um samba ou que o componha, mas que o dance. A especificidade coreográfica e de expressão corporal do ato de sambar está associada à vivência do samba como um modo de vida que extravasa as fronteiras da escola, fazendo parte de espaços de sociabilidades, como as rodas de samba, os pagodes e as casas de shows.

O estudo de Gonçalves (2010) desvela os gestos elegantes do casal de mestre-sala e porta-bandeira, com sua elegância e projeção que, na perspectiva de Mauss (1974), estão relacionados com as técnicas corporais, na medida em que, “todos os gestos e movimentos executados pelos homens, não somente os esforços físicos excepcionais ou atléticos, mas também aqueles considerados naturais como andar, sentar, são entendidos como técnicas corporais impregnadas de cargas simbólicas” (GONÇALVES, 2010, p. 49).

O aprendizado da técnica do mestre-sala e porta-bandeira não é relevante nessa discussão, uma vez que para que o casal se torne um dos símbolos da Escola de Samba, este é obrigado a passar por uma série de fases até chegar ao posto de primeiro casal da Escola. Sabemos que não podemos entender a técnica

do casal como um ato mecânico do corpo, mas como uma elaboração cultural, um discurso pleno de significados simbólicos que se materializam na execução dos seus passos.

É nessa perspectiva que atribuímos ao ato de sambar um maior significado, não querendo com isso classificar que o samba é mais importante do que a dança nobre do carnaval, como bem definiu Gonçalves (2010). Todavia, devido à espontaneidade do ato de sambar, da naturalidade dos passistas na execução do samba encontradas em todas as Escolas de Samba por que passamos, o samba é destacado na nossa pesquisa. Apesar de ambos, a dança do mestre-sala e porta-bandeira, bem como o samba dos passistas fazerem parte de um mesmo conjunto, na perspectiva que propomos, o samba, desenhado com seus infinitos passos e pautado na cadência da bateria é o elemento que possibilita a compreensão da estética visível e dizível de parte da sociedade carioca, por isso ele é um dos seus elementos constituintes. Destarte, as palavras de Dona Chiquinha revelam a nossa escolha, pois, para ela,

Samba não se aprende na escola, a gente nasce com o dom, que nós temos várias pessoas aqui na escola, que são nascidas e criadas na escola [de samba], faz parte e não tem nem ritmo entendeu. Não sabem sambar e não adianta ensinar que não vai aprender. E tem pessoas que não tem nada a ver, nunca participaram e tem aquilo no sangue, é só chegar e mostrar entendeu. (Dona Chiquinha, 61, anos, vice-presidente da Mangueira). (TOJI, 2006, p. 201).

Existe um aprendizado formal para o samba, o que é revelado por Dona Chiquinha, no entanto, o samba está na veia de muitos sambistas cariocas, nesse caso, não precisam ser passistas de nenhuma Escola para a execução do ritmo do samba. Isso é observado com facilidade em qualquer barracão. Assim como é fácil perceber o passista, vestido com roupas leves e nas cores da Escola, é também observável que a grande maioria dos espectadores, na hora que a bateria toca, tornam-se atores da festa carnavalesca. Neste ponto, temos opinião idêntica à de Amanda Matos, quando esta afirma que, “Eu acho que isso é de berço realmente. Porque nunca ninguém me ensinou. Às vezes que minha mãe, que ela fala, ó esse braço, tá muito rápido. Ih, você não tá rebolando na cintura, mexe esse quadril” (TOJI, 2006, p. 202). Ninguém ensinou Dona Chiquinha a sambar, ela já trouxe o samba do berço, já faz parte da sua condição de ser, da sua identidade, por isso frisamos que:

A dança do samba está determinadamente ligada ao inconsciente. Daí que seus mais exímios solistas, na maioria das vezes, não conseguem traduzir em palavras o que realizam com o corpo. Outros começaram a dançar adultos, sem que ninguém lhes transmitisse ensinamento formal.

Um sapateado em quatro tempos, nem sempre o exercício de dança do samba obedece a regras. Realiza-se só, em dupla, trio, ou em grandes grupos, suas fugas, contrafugas, meneios, sincopes, contratempos múltiplos ou alternados, são determinados pela emoção de cada um. Basta ver um grupo de cinco ou seis passistas sob a mesma ambientação, iguais fontes de música e ritmo, para verificar-se que cada um dará ao corpo uma solução coreográfica própria. (TOJI, 2006, p. 202).

O samba simboliza a integração, performando a execução dos passos que podem ser feitos em solo ou em grupo. É o inconsciente que dá o andamento do bailado corporal, por isso a dificuldade de compreender em palavras o que se realiza com a dança. Todavia, o que pode significar a dança do samba? Que perguntas podemos formular para que compreendamos a linguagem do samba? Ela existe? É possível compreender os passos, já que, de acordo com a definição acima, esses estão ligados ao inconsciente?

A linguagem não se restringe à língua, não diz respeito somente à questão do dizível, do verbal, pode ser buscada fora da fala. Em outras palavras, a linguagem do sambista pode ser descrita fora da fala, ou melhor, é a fala corpórea dita em seus passos que podem possibilitar a compreensão do ato de sambar. A dança do samba não poder ser pensada como um ato indizível, ela passa a ser dizível a partir do ato do fazer. O problema é o levantamento dos questionamentos que poderão transformar o indizível em dizível, uma vez que, de acordo com uma das maiores sambistas do Rio, ao ser questionada como fazia o malabarismo, afirmou que

Só sei fazer fazendo, não há como explicar. Vai-se pegando um jeitinho aqui, outro ali, mais uma contorção lá e um dia a gente estica os músculos e o jogo de cena aparece. Quem quiser apressar o encadeamento cai do cavalo. E com câimbras dolorosas. (REGO, 1994, p. 23).

Só sabia “fazer fazendo”, é o ato, a prática de mexer o corpo contorcendo os músculos que possibilita a compreensão da sambista. O corpo é o reflexo do nosso viver terreno, é ele que expõe a nossa configuração dentro do espaço de sociabilidade no qual nos encontramos. É o externar do sentimento do seu ser e das percepções daquele que o observa. É com ele que também nos comunicamos, que

estabelecemos uma relação dinâmica no espaço e no tempo. Mesmo que não consiga descrever o que está fazendo, diz algo, mesmo que esse dizer seja diagnosticado com a classificação dos passos do samba, pois

Quando se compreende que a linguagem pode se constituir como um fazer-dizer, ou seja como uma situação na qual o seu fazer seja simultaneamente o seu dizer abandona-se a fala da dança como um ato do indizível. Ela não somente se torna dizível, como passa a ser vista como dizendo-se no seu fazer. (SETENTA, 2006, p. 24).

O bailar do corpo é a dizibilidade sensível do sambista, assim como do mestre-sala e da porta-bandeira; é a escritura em passos terrenos de um dizer que transcende a alma; é o material, o palpável quando um sentimento se torna estético nos passos do executores da dança do Carnaval. Dança do Carnaval, nessa perspectiva, se refere à dança executada pelos expoentes das Escolas de Samba, o que certamente difere bastante de outros tipos de dança carnavalesca (como o frevo, sobre o qual não nos aprofundaremos, visto não ser nosso objeto de trabalho).

Dança é poesia muda, mas que produz o som dos passos e do ritmo do executante. É o externar das batidas dos ritmistas em passos que se associam a cadência do samba. Se a bateria está mais lenta, a execução do sambista se faz na lentidão, se a bateria acelera o ritmo, o sambista acompanha com requebrados. É a criação única da arte de mexer o corpo, o signo do movimento, a expressão corporal do poeta que descreve o mundo em bailados. Ao escrever uma trama corporal, dançamos a nossa história – afinal de contas, o homem é um ser que dança desde os tempos primitivos.

O ato de sambar é uma das expressões da identidade do sambista que se reinventa em passos através de sua corpografia realizada ao mexer o corpo e revelada dentro dos barracões das Escolas de Samba. Nesse caso, o Rio de Janeiro é a cartografia corporal, foi no Rio que vislumbramos os corpos dançantes dos sambistas, um corpo que não se associa somente a um dado natural, uma unidade que representa o sujeito, mas uma elaboração cultural na qual os gestos, ou melhor, a dança do carnaval é desvelada como uma pintura, uma obra de arte na qual o pintor e a pintura tornam-se um só, uma unidade corpórea externada no ato de sambar.

O samba está no corpo e é executado pelo mesmo, por isso compartilhamos do olhar de Villaça (2009), ao afirmar que “os corpos se constituem

entre discursos, instituições e corporeidade e, portanto, natureza e cultura se acham entrelaçadas” (VILLAÇA, 2009, p. 32) O corpo, nessa perspectiva, apresenta o homem como uma unidade biopsicossociológica, que pode ser compreendida como uma unidade ou uma pluralidade que, nesse caso, não deixa de estar ligado à noção de unidade.

Salientamos que o samba é executado por um corpo, no caso, o corpo do sambista, compreendido aqui como unidade cultural, institucionalizado nas Escolas de Samba, local de apreensão e compreensão da dança do Carnaval. Assim, o corpo do sambista é o elemento mediador com o qual é externada sua racionalidade em execução dos passos, mas também a sua emoção, pois o que observamos nas Escolas de Samba é que o corpo do sambista é o mediador das emoções, é ele que descreve o discurso do samba praticado em gesto, é o enredo dançado em passos a partir da execução do passista e dos espectadores quando se fazem atores da festa carnavalesca.

É a subjetividade pautada nas performances do sambista que controla sua exterioridade através dos seus passos. O corpo, assim, parece ser aos nossos olhos, quando da execução do samba, uma unidade entrelaçada e composta por carne e imagem, matéria e espírito simultaneamente. Afinal, é a rítmica dançante do sambista, que, na produção dos seus passos, nos revela sua discursividade e seu simbolismo.

O passista passa a ser, nesse caso, a expressão corpórea da Escola de Samba e com todos os executores da dança do Carnaval torna-se o corpo pulsante da Escola de Samba. O corpo do sambista é constituído por um discurso socialmente construído e que por isso acaba desaparecendo como uma representação biológica. Torna-se um produto instável, uma vez que passa a ser um produto socialmente construído.

É uma construção cultural que se identifica com os expoentes das Escolas de Samba, pois é através do corpo que o samba, nesse caso o samba-enredo se externa, é através das performances dos sambistas, mestre-sala, porta-bandeira e dos passistas que descrevem em passos os elementos constitutivos do enredo da sua agremiação carnavalesca. Afinal, se Mallarmé (apud VELLOSO, 2009, p. 62) afirmou que “a dançarina não é uma mulher que dança mas uma metáfora, sugerindo, com a escritura corporal, um poema, livre de todo aparato do escriba”, o samba-enredo, executado em passos pelos representantes de cada

agremiação, é o discurso dos movimentos e deslocamentos corporais, pois, se “no universo da dança, o repouso não tem lugar” (VALÉRY, 2003, p. 80) na execução do samba a imobilidade seria um ato de violência, uma vez que é quase impossível ficar imóvel após a batida de uma bateria de Escola de Samba.

Somos o que sentimos, o clima pode nos envelhecer, a dor pode fazer sucumbir a nossa vontade de viver. A perda de um concurso carnavalesco, após um ano de trabalho árduo, enche-nos de tristeza. Sentimos essa tristeza no corpo e com o corpo, pois é com o corpo que sentimos, ele é o reflexo do que somos ou do que aparentamos ser e quando o corpo passou a ser percebido como o executor da dança, segundo João do Rio (apud VELOSO, 2009, p. 70) este passou a ser “o mais grave problema da vida pensante.”

Rio (1914) afirma que a dança passou a ser um grave problema da vida pensante, isso às vésperas da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Foi eleito como o tradutor da alma brasileira, uma vez que João do Rio afirmou que a dança do maxixe era “o sentimento rítmico da nacionalidade brasileira” (VELOSO, 2009, p. 71). Se essa afirmação tivesse sido feita após a década de 1930, certamente João do Rio trocaria o maxixe pelo samba, já que o maxixe foi uma das danças que contribuiu para a origem do samba. No entanto, ao sinalizar que o maxixe foi o sentimento rítmico da nacionalidade brasileira, Rio (1914) o fez em função de a dança do maxixe ser executada com alma, pois, quando da sua execução, eram a ela adicionados tanto os sentidos corporais quanto o sentimento.

O samba torna-se a fala do sambista, é no seu ato de fazer, na execução dos seus passos que compreendemos o seu dizer, ou ao menos tentamos, uma vez que entendemos o corpo que samba como um propositor do dizer, no ato de sambar dos passistas, ou do executante do samba. Talvez tenhamos o encaminhamento de muitas perguntas que mesmo não sendo desveladas, merecem ser levantadas, uma vez que somos de opinião que

Tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção causa efeito e da moldura fato/prova. Vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de anunciar e implementar idéias no corpo. (SETENTA, 2006, p. 18).

O corpo do sambista deve ser compreendido como uma linguagem corporal, que, através dos seus passos nos permite constatar o seu dizer, o seu

enunciar-se. O corpo não externa vozes, é um enunciado baseado na performance do sambista, pautado no atravessamento de informações que estão no sujeito sendo que, muitas vezes, não temos a sensibilidade para escutar sua fala corpórea.

O sambista pode, mesmo que o observador não consiga escutar o samba, executar seus passos, sua malemolência, pois o samba está presente na condição de ser de parte da sociedade carioca. Por isso, na avenida, no maior teatro ao ar livre, quando o intérprete canta o enredo, o passista o entoia em passos. Ele é somente mais um que externa seu amor por sua Escola de Samba, no entanto a sua forma de externar não se dá pela fala, mas pelo ato de sambar. É ele que anuncia o samba-enredo a partir da sua coreografia, que canta cada pedaço do samba com seus passos, pois:

O corpo geralmente lida com códigos de movimento como materiais à espera de novas combinações. A codificação se dá em passos e seqüências de passos que mais parecem ordenados que organizados. Na ordenação, os movimentos seguem princípios de categorização rígidos e são dispostos por meio de classificação. (SETENTA, 2006, p. 48).

O corpo é um tradutor de novas possibilidades, tem no movimento o elemento capaz de realização do novo. Está o tempo todo testando e sendo testado, sendo assim que surgiram novos passos dos sambistas. Foi desse modo que os grandes sambistas do Rio de Janeiro conseguiram classificar seus passos. O corpo é o agente de percepção, ou seja, é a partir dele que percebemos o frio, o calor, o prazer e a dor, possibilitando, de acordo com o nosso estado de disponibilidade, o encontro do novo. Em outras palavras, de acordo com o estado de disponibilidade, bem como de competência do sambista é que o novo, nesse caso, os novos passos da dança do samba surgiram.

Reiteramos nossos questionamentos. O que quer dizer o corpo do sambista no ato de sua execução? É possível ouvir, a partir do fazer-dizer, o que pretende o sambista ao executar seus passos? Foi o passista que disse em passos, ou a nossa condição de observadores que, pautados na nossa sensibilidade, nos permitiu escutar o seu fazer-dizer? Somos, então, levados a concluir de que é mais plausível externar as classificações dos passos de acordo com seus inventores.

### 3.4 Os assistas e a arte do fazer-dizer

Segundo Rego (1994), Paula da Silva, conhecida como Paula do Salgueiro, Sebastiana Teixeira de Almeida, conhecida como Nininha da Mangueira, Alexandre de Jesus, conhecido como Tijolo, Marisa Marcelino de Almeida, conhecida como Nêga Pelé, Arandi Cardoso dos Santos, conhecido como Careca, Leronildes de Lima, conhecida como Nanana de Mangueira e tantos outros sambistas servem de substrato para que, a partir da visibilidade da dança do sambista, possamos compreender a execução dos seus passos, ou o seu fazer-dizer.

Foram esses sambistas, classificados como assistas das suas Escolas de coração que, ao inventarem sua dizibilidade corpórea, possibilitaram aos observadores a compreensão dos passos do samba. Eles foram os pioneiros no ato de dizer-fazer. Desse modo, inventado, mesmo que de forma inconsciente ou muitas vezes a partir de um árduo exercício de repetição, esses assistas foram eternizados na feitura do seu exercício do prazer. Eles bailavam e faziam da dança do samba um exercício prazeroso. Foi graças a eles e tantos outros que podemos hoje, a partir de um olhar, compreender, ou classificar os seus passos.

Paula do Salgueiro que, de acordo com Rego (1994), tinha o sorriso largo, dentes alvos entre os lábios vermelhos de batom, destacou alguns passos que gostava de executar, dentre esses, o ziguezague que deveria ser executado com o

[...] antebraço na horizontal, braço na vertical, para cima com as mãos flutuando, dedos em movimento como se tocassem fios invisíveis. Os pés em movimentos miúdos, de um lado para outro, tem na cintura e cadeiras acompanhamentos suaves que completam o jogo da cena. De surpresa, um saltinho para trás, a esquiva e o deslocamento para frente em forma desencontrada, como a agulha da máquina de costura no seu ziguezague. (REGO, 1994, p. 16).

Além do ziguezague, Paula do Salgueiro imortalizou o “agachadinho” e diz que esses passos do samba sempre eram executados nos ensaios na quadra do Salgueiro. De acordo com Rego (1994), quando Paula visitou a Bahia e dançou com o afoxé Filhos de Gandhi, ouviu por diversas vezes alguns componentes do bloco afirmando que ela era raspada, catulada e confirmada. No entanto, Paula externou que “ao contrário disso, nem iniciada no culto fui. Se santo me pegou, foi no pé da dança” (REGO, 1994, p.16).

De acordo com Rego (1994), Sebastiana Teixeira de Almeida, conhecida como Nininha da Mangueira, já saía de baiana na Estação Primeira de Mangueira desde os cinco anos de idade. Foi por dezesseis anos porta-bandeira da Mangueira, o que deu a ela certa singularidade: tornou-a testemunha viva da história do samba carioca na década de 1930, momento de esplendor em que as Escolas de Samba ainda faziam seu desfile na Praça Onze. Assim, a porta-bandeira da Mangueira afirmou que

Eu era meio abusada – relembra – e em 1934, quando a comitiva da Mangueira chegou lá, o pessoal cantava um batuque assim: “a batucada é pra homem só/prá homem só/ a batucada é pra homem só”. Entrei na roda e derrubei um parceiro que se exibia. Foi a conta; o malandro escalou (abriu) a navalha e partiu pra dentro de mim. O Cartola veio em meu socorro e, então, corremos os dois pela Rua General Pedra, indo acabar no muro da Central do Brasil, com o Cartola botando sangue pela boca, era uma loucura só. (REGO, 1994, p. 23).

De fato, a batucada era só para homem, como retrata o refrão citado por Nininha da Mangueira. Nesse período, década de 1930, as mulheres não faziam parte da percussão das Escolas de Samba, no caso a bateria. Batucada, de acordo com o contexto da afirmação de Nininha, diz respeito a todo o conjunto que compunha na época as Escolas de Samba, ou seja, a bateria e demais componentes da brincadeira. No entanto, Nininha se destacara pela prática de ações inéditas quando sambava, pois

Quando em torno dela a roda se formava, maliciosa Nininha realizava uma ação inédita. Mãos na cintura, rebolava e, por instantes, bulia com uma nádega, ao tempo em que a outra mantinha-se parada. Invertia a ação e quando o esperado é que tudo se repetisse, ela abanava as duas nádegas, virava o rosto para trás e completava o espetáculo com um sorriso malicioso. Instada a informar como aperfeiçoara tais contorções, foi sucinta: minha mãe, a veterana Maria do Coador, rebolava muito bem. Para dançar melhor do que ela, acabei treinando, treinando e cheguei a esse estágio. E como se faz o malabarismo? Só sei fazer fazendo, não há como explicar. (REGO, 1994, p. 23).

“Só sabia fazer fazendo”, essa foi a resposta dada por Nininha da Mangueira quando questionada sobre sua forma de dançar. Dançava com alma, contorcia o corpo e com suaves requebros executava os seus passos que, de acordo com ela, saíam naturalmente. Afinal, Nininha aprendera com a mãe, e após muitos treinos, conseguiu aperfeiçoar a sua arte de sambar. É o jeito e a

malemolência da carioca que descreve o seu corpo e os passos dançantes, é a arte de dizer fazendo, mesmo que não saiba denominar os passos que ela executa.

Alexandre de Jesus, carioca de Botafogo, conhecido por Tijolo por acertar os felinos a tijoladas, surgiu nas Escolas de Samba em um momento em que não se admitia o passista. Somente após conseguir um contrato na boate *Night and Day*, na época a mais luxuosa da capital federal, é que Tijolo começou a ser respeitado como passista como relembra o próprio Alexandre Jesus: “ora – relembra- Tijolo, com o sucesso na boate, lá na Portela deixei de ser o maluco e virei o medalhão” (REGO, 1994, p. 26).

Tijolo ficou conhecido como maluco por executar uma serie de maluquices nos ensaios da Portela e, após se apresentar nos espetáculos dirigidos por Carlos Machado, participou do filme *Matemática Zero, Amor 10*. Executou seus famosos passos em 1960, na inauguração da primeira sede da Portela na presença do “Governador Carlos Lacerda e da comitiva de Jânio Quadros, na ocasião candidato a Presidente da República” (REGO, 1994, p. 26).

Nesse momento, os terreiros de samba já haviam sido descobertos por pesquisadores que se debruçavam com a intenção de descortinar os elementos constituintes da nossa condição de brasilidade. No entanto, o samba, executado de forma unitária em solo, ainda fazia parte do mundo das passistas. Fora Tijolo que dera o primeiro passo para que os homens, ou melhor, os passistas, também pudessem executar seus passos sem a necessidade de uma companheira. Ao lembrar suas apresentações no Teatro Opinião, nos anos pós-revolução de 1964, Tijolo, referenciado por Rego, (1994, p. 27), afirmou que

Até então – confessa - Tijolo, eu era apenas um boêmio. Dançava porque a natureza me dotou dos requisitos. Mas não pensava em nada na vida a não ser trabalhar, dançar, beber e ter romances por ai. Aonde tinha um baile eu ia. Apaixonadamente gastei sola nas gafieiras Flor do Abacate (Catete) Dragão (Rua dos Andradas), Tupi e Estudantina, (Praça Tiradentes), Banda Portugal, onde foi a Cananga do Japão (Praça Onze), Flor de Lys (Riachuelo), Catuta (Praça Saens Peña), Fogão (Engenho Novo), Mil e Cem (Engenho de Dentro), Cedofeita (Bento Ribeiro) e Vitória (Irajá).

A convivência com o pessoal do Teatro Opinião, entretanto – acrescenta Tijolo - mudou tudo em minha vida. Foi uma fonte de sabedoria a que me associei. Lá aprendi a não pensar apenas em mim, na minha satisfação pessoal, mas em mim como um prisma de todo o povo brasileiro. Conheci então a realidade do meu país e ganhei cidadania. Além disso tive a compreensão do que é arte popular e que eu próprio poderia abrir espaço para que outros

companheiros mostrassem sua arte. A convivência com o pessoal do teatro me completou como cidadão.

Alexandre de Jesus, o Tijolo é o exemplo típico da profissionalização do sambista. Sambava por natureza e percebeu que poderia abrir espaço para que outros expoentes pudessem mostrar sua arte. Compreendeu que o artista também é cidadão e que a sua arte era valorizada, pois o seu talento fora singular, tão singular que ele próprio afirmara que sentiu quando o “aquele (essência espiritual) do passista tinha ido embora naquele carnaval de 1970” (REGO, 1994, p. 28).

Foi na década de 1970, segundo Rego (1994), que surgia Marisa Marcelino de Almeida, que fazia com “as sapatilhas no samba o que Pelé produz com as chuteiras” (REGO, 1994, p. 30). Marisa ficou conhecida como Nega Pelé. Seus primeiros passos no samba foram dados no Sai como Pode, até que em uma festa em homenagem a São Sebastião, na quadra da Unidos do Cabuçu, o Natal da Portela, ao ver os desenhos coreográficos externados pelo corpo de Marisa, convidou-a para ir à quadra da Escola.

Rego (1994) destaca que Marisinha não se conteve ao chegar à quadra da Portela e logo começou a descrever seus passos em frente à bateria. Essa dança provocou um grande ciúme nas passistas da Escola, que nada gostaram de ver uma estranha bailando nos seus locais de apresentação. A solução de acordo com Rego (1994) foi dada por Dadá, um dos grandes ritmistas e por isso mesmo muito respeitado na Escola. “Se ela for boa de samba – disse - vai dançar somente ao som da minha cuíca” (REGO, 1994, p. 30).

Obviamente ela tornou-se um sucesso, chegando a ser capa de revista. Foi ainda a primeira passista a receber o Estandarte de Ouro, que tinha como júri os jornalistas de *O Globo*. Chegou a abrir e encerrar no palco do Canecão os shows de Chico Buarque e Maria Betânia. Conheceu a Europa e os Estados Unidos e foram

nesses locais que imortalizou os passos conhecido como salto<sup>11</sup>, passo da laranja<sup>12</sup> e corta meu louro<sup>13</sup>.

Apontado como o mais inventivo passista carioca (REGO, 1994), Arandi Cardoso dos Santos passou, a partir do final dos anos 1950, a fazer parte do trio Pelés do Samba. Conhecido como Careca, compôs o trio com Sérgio e Jamelão. Apesar de ter durado apenas três anos o trio fez muito sucesso, chegando a fazer uma série de shows durante os ensaios da Escola de Samba Império Serrano, como conta Careca, citado por Rego (1994, p. 33), ao afirmar que “a gente queria apenas criar uma coisa nova, um lance próprio para chamar a atenção das meninas. De repente despertamos o interesse da harmonia que nos autorizou a fazer shows nos ensaios.

Uma série de passos e coreografias foram inventados por Careca durante seu período de shows na quadra da Império Serrano. Dentre os passos desenvolvidos e popularizados por Careca, o bofetão<sup>14</sup>, o pé-de-baqueta<sup>15</sup> e o meia dobra<sup>16</sup> foram os mais executados por ele durante suas apresentações. De acordo

---

<sup>11</sup> “Salto é uma criação do samba duro da pernada. Começa no sapateado. No meio da roda, ginga-se o corpo para um lado, dá-se uma falsa parada. Repete-se a encenação para o outro lado. Nova meia parada. Criada a expectativa de mais repetição, a surpresa de um salto, com as pernas abertas ou levemente cruzadas. Ao tocar o chão, retorna-se ao sapateado”. (REGO, 1994, p. 31)

<sup>12</sup> “O passo da laranja começa nas variações do miudinho. Dá-se uma parada. Ameaça o sapateado, negaceia o corpo para frente e, quando a expectativa é de avançar-se mais, com as pernas arqueadas se dá uma corridinha para trás. Parando, volta-se o miudinho e repete-se a encenação”. (REGO, 1994, p. 31)

<sup>13</sup> “O corta meu louro também tem início no miudinho. Naturalmente, sem tirar a sola do pé no chão, vai se desenhando um enroladinho para direita, centro, esquerda. De repente, atropela-se a coreografia com uma negaceada do tronco. Ao voltar a postura normal, com o pé direito a frente, colado no piso, vai-se abrindo caminho, para frente e para trás, até que se dá a meia-trava e retornando ao miudinho”. (REGO, 1994, p. 31)

<sup>14</sup> “Faz-se o bofetão com um grupo de passistas em formação horizontal. Eles cruzam a perna direita sobre a esquerda em meia volta rápida. O braço direito acompanha a perna, num voleio em direção ao ombro esquerdo dando a impressão de se estar esbofetando o ar. Quando o pé direito alcança o chão, levemente o esquerdo se desvencilha para cima acerca de um palmo de chão” (REGO, 1994, p. 32)

<sup>15</sup> “O pé-de-baqueta se constitui no jeito de sambar obtendo, com os pés, o som do ritmo de toda bateria. Um assoalho de madeira, ou ainda, o praticável são os locais ideais para executá-lo. Neste passo, o calcanhar esquerdo faz a marcação do surdo de primeira e o calcanhar direito reproduz o som do surdo de resposta, isto é, o de segunda. Daí enquanto um calcanhar marca, a sola do outro pé se espalha rapidamente, fazendo uma espécie de cheque-cheque, arranhando o chão como se fora uma lixa, num rasqueado suave. No contratempo, os calcanhares fazem o bum-bum-bum dos surdos. Aí o ritmo dos pés fica assim: cheque-cheque-bum cheque-cheque bum. O resultado é mais ou menos o que os bons pandeiristas obtêm, realizando o ritmo pianinho com a ponta dos dedos do pandeiro de poucas pratinelas (lâminas finas encravadas nas laterais dos instrumentos). A coreografia – acrescenta Careca – é também conhecida por uma infinidade de outros nomes. Deilhes a denominação de pé-de-baqueta, porque assim o chamava uma antiga namorada minha”. (REGO, 1994, p. 32-33)

<sup>16</sup> “Posta-se numa fila de passista. Marca-se um, dois, três passos para esquerda; então, a perna direita fica ereta e a direita dobra-se. Na terceira repetição, dobrando o joelho, joga-se um dos

com a descrição feita por Careca, é possível perceber que os passos eram executados por muitos sambistas, e que o meia dobra foi inspirado em um jogo da seleção em que Nilton Santos deu um lençol em um zagueiro durante uma partida da seleção brasileira no estádio do Maracanã. Quanto ao pé-de-baqueta, apesar de ser executado por vários assistas, como afirmou Careca, o assista aceitou o nome sugerido por uma namorada, sugestão bastante coerente, pois baqueta é o instrumento que os ritmistas utilizam para extrair o som da bateria.

Solista de um grupo folclórico conhecido como São Batucajés durante a década de 1970 que excursionava por São Paulo tem-se Lorenildes de Lima, conhecida como Nanana, apelido que ganhou da avó nos primeiros anos de vida. Ao conhecer, quando ainda tinha 13 anos de idade, o compositor Ivan Meireles em uma festa do bloco Largo do Maracanã, foi a convite do compositor ao ensaio da Estação Primeira de Mangueira, que à época tinha sua quadra na parte do morro denominada Candelária (REGO, 1994).

Apesar de, segundo Rego (1994), Nanana fazer parte de uma geração que não sabia descrever suas coreografias na dança do samba, ela conseguiu fixar e descrever alguns dos seus passos mais característicos, dentre os quais, destaca-se o pá-pum<sup>17</sup>, o feitiço<sup>18</sup>, o saltinho<sup>19</sup> e o Pinóquio<sup>20</sup>.

É infinito o número de assistas e suas coreografias, afinal, o samba possui um ritmo frenético e, quando menos se imagina, os apreciadores estão a

calcanhares com força para trás e para o alto, como se fosse buscar a bola que Nilton Santos tirou de costas”. (REGO, 1994, p. 33)

<sup>17</sup> “Pá-pum é a mistura sequenciada do sapateado, partido alto, trançado, roda, gingado e tesoura, quer dizer, um coquetel frenético das diversas formas de dançar o samba. Daí ser uma coreografia de encerramento de espetáculos nos salões ou palcos ou, ainda, dançada junto à bateria no desfile, quando se dá o máximo de esforço físico. Sua designação indica que se uma perna marca (pá) de um lado, outra rapidamente (pum) dá a resposta”. (REGO, 1994, p. 37).

<sup>18</sup> “Após uma série de sapateado, vem a parada. Pernas juntas e o tronco inclinado para frente, como na dobra do corpo para a saudação do público e, por evidente, o bumbum fica empinado. O braço direito vai meio dobrado para a direita e, a mão esquerda, sinuosamente, se dirige para o umbigo. Com os pés plantados, o corpo malemolente vai se retorcendo, rodando os quadris com sensualidade, segundo Nanana para ouriçar os homens e encantar as mulheres” (REGO, 1994, p. 37).

<sup>19</sup> “Coreografia própria do assista ritmista. Com o tamborim ela repica, mansamente, a baqueta, tec-diz-qui-tec-diz-que-tec no couro e vai se agachando. Quando os joelhos e o próprio instrumento vão aproximando do chão, o ritmo é acentuado e, no ápice dessa acentuação, a parada abrupta. Aí bate-se com a baqueta solada, plá, espaço, plá, espaço plá, plá, plá, plá, plá e, aos saltinhos vai-se erguendo e recompondo o corpo” (REGO, 1994, p. 37)

<sup>20</sup> “É a principal característica de Nanana. A cabeça, quadris e pés se mexem para os lados num só andamento, como o marionete. Os pés sapateiam para as laterais; as cadeiras quebram sincopadas; a cabeça sempre levantada pende-se para um lado, para outro, com pêndulo, sempre conjugada com as cadeiras e os pés, o que resulta uma imagem semelhante ao boneco criado por Gepeto na historinha”.(REGO, 1994, p. 38).

sacudir o corpo tentando acompanhar o ritmo da bateria. O Rio de Janeiro, portanto, é o celeiro de passistas que inventam e reinventam a sua forma de fazer-dizer. É a dança que demonstra a dizibilidade corpórea dos seus executores, mesmo que os passistas não consigam explicar o que, no momento, estão executando, como afirma Nanana, citada por Rego (1994, p. 37), ao externar que “danço não o que me vem ao raciocínio, mas no sentido dos poros, da emoção da pele mesmo”, ou Nininha da Mangueira, quando afirmou que “só sei fazer fazendo” (REGO, 1994, p. 23).

A execução dos passos do samba, portanto, é o exercício do corpo embalado pela emoção do sambista. É ele que, na hora, externa a emoção sentida com a batida do surdo, que faz seu corpo contorcer junto ao repique dos tamborins. É a nossa história, cultura e identidade sendo descritas pelos passos dos sambistas unindo som, dança, ritmo e malemolência. Concordamos com Setenta (2006, p. 28), ao afirmar que: “ele (o corpo) está todo o tempo processando informações e, nesse constante movimento, vai se constituindo como corpo – um estado de coleção de informações que somos, cada um de nós, a cada instante de nossas vidas”.

O ato de sambar é eternamente reinventado. Cada qual com sua identidade compreende e externa seu desejo em passos. O passo do samba executado por um sambista não se faz com a mesma precisão caso seja executado por outro passista. Cada um a seu modo identifica-se e constrói no ato de sambar a sua condição de ser.

Foi assim que começamos a observar a dança dos passistas e tentamos classificá-la de acordo com a definição dos grandes passistas do Rio de Janeiro, tarefa difícil, uma vez que o samba é movimento, e muitas vezes, vários movimentos seriam de difícil classificação. Quantas vezes, ao dar sentido e identidade ao passo do samba, o passista não deu um novo sentido ao seu ato de fazer- dizer?

Ressaltamos que é impossível classificar todos os passos executados pelos sambistas, mas, de acordo com Rego (1994), podemos sim compreender e classificar alguns deles, por isso nós nos apropriamos de algumas classificações a partir dos seus inventores e executores. É o jeito, a malemolência, a elegância, simpatia e destreza que dão ao observador a condição de tentar compreender cada passo de acordo com o momento e a ambiência em que o mesmo é executado.

O fazer-dizer, ao se transformar em dizibilidade pelos passos do sambista, está atravessado pela sua condição corpórea e geográfica no espaço no

qual está inserido. Além disso, o receptor, aquele que observa a dizibilidade dos passos também está atravessado pela execução dos mesmos. Desse modo, aquele que observa o samba em um teatro talvez não tenha a mesma percepção daquele que o observa em um concurso carnavalesco. Por isso, Maria Luiza, bailarina profissional que percorreu a América Latina, afirmou que

Posso falar com autoridade. Em nenhuma daquelas casas de espetáculos vivemos emoção igual àquela da entrada da escola de samba na passarela num domingo de carnaval. É indescritível. Desfilarmos na avenida Presidente Vargas ao amanhecer, então, foi alguma coisa deslumbrante. A energia do público, o clima, o anfiteatro formado por aqueles prédios imponentes, o espaço da pista, e ao fundo, o venerável perfil da Igreja da Candelária em meio àquela festa pagã. Tudo isso se constituía num somatório que nenhum cenógrafo jamais poderá produzir. (LUIZA apud REGO, 1994, p. 51).

Compartilhamos da sensação de Luiza quando vimos, pela primeira vez a execução do casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Vila Isabel. Vimos nos dançarinos do Carnaval o corpo e a alma num só poema descrito em passos, a elegância dos cariocas ao executarem a dança do Carnaval, a identidade de parte da sociedade carioca – a sociedade sambista - externada nos passos dos corpos daqueles que bailavam de maneira jocosa e sensual, vidente e visível, captada nas lentes dos nossos olhos e sentido no pulsar dos nossos corpos.

O espaço da Escola de Samba é um dos poucos que pode nos proporcionar uma emoção indecifrável, bem como é um dos poucos espaços de sociabilidade em que o sujeito que toca o surdo tem a mesma importância daquela que executa as paradas do tamborim. É uma lição de igualdade, pautada na coletividade em que cada um sabe o que é preciso fazer para que a harmonia e o conjunto da sua Escola de Samba sejam coerentes. É um corpo que pulsa e no qual cada parte precisa estar em perfeitas condições de funcionamento.

É somente essa ambiência que pode possibilitar a elaboração de um conceito de carioquização do Carnaval de São Luís, pois todas as vezes que se falou em carioquização, os jornalistas e intelectuais tinham como perspectiva de análise as Escolas de Samba. Em outras palavras, apesar de o Carnaval de São Luís ser considerado um Carnaval caracterizado pela diversidade, o crescimento, a diversificação e as transformações que ocorreram nas Escolas de Samba desta cidade, a partir do final da década de 1970, provocaram um forte descontentamento

por parte da sociedade ludovicense com essa forma de consumo da festa carnavalesca.

Apesar de existir uma série de brincadeiras representativas da folia momesca em São Luís do Maranhão, o fato de as Escolas de Samba começarem a ganhar visibilidade por parte do poder público, bem como por parte da população, provocou um sentimento de defesa da verdadeira forma de brincar o Carnaval por parte de alguns jornalistas. Destarte, quando as Escolas de Samba de São Luís estipularam uma forma de concurso similar ao concurso das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, essa decisão gerou um grande descontentamento por parte de alguns jornalistas.

Antes de adentrarmos a discussão acerca da carioquização do Carnaval de São Luís, pensamos ser necessário, primeiramente, compreendermos as transformações pelas quais passaram as Escolas do Rio de Janeiro, para, somente depois, termos possibilidade de apreendermos se as Escolas de São Luís de fato copiaram as Escolas do Rio de Janeiro e se essa cópia é suficiente para elaborarmos o conceito de carioquização.

#### 4 AS ESCOLAS DE SAMBA E A BUSCA DA SUA ESPACIALIDADE

Quando pensamos o Carnaval de forma acadêmica, imediatamente reportamo-nos a um dos seus maiores elementos de expressão: as Escolas de Samba. Atualmente, estas se fazem presentes em todos os Estados da nossa federação, apresentando o maior espetáculo popular moderno a céu aberto. As Escolas, compostas por sambistas e apaixonados pelo Carnaval, produzem um dos maiores espetáculos audiovisuais da terra.

É na ambiência do mundo do samba, expressão que serve para descrever o conjunto de manifestações sociais e culturais em que o samba se ocorre, que buscamos aferir o conceito de carioquização. Somente no mundo do samba, no qual há sambistas, compositores, passistas, ritmistas e muitos outros simpatizantes, é que podemos conceituar ou enquadrar o conceito de carioquização.

Se o termo carioquização passou a ser utilizado em São Luís a partir do final da década de 1970, buscando compreender, criticar ou até mesmo legitimar as transformações ocorridas no Carnaval ludovicense, é preciso, a princípio, compreender o desdobramento histórico nos quais (e dos quais) essas transformações fazem parte. Nesse sentido, conseguir o entendimento das elaborações coletivas, bem como estimar o crescente valor que os sambistas impuseram dentro do cenário nacional, tornando-se a manifestação festiva mais expressiva no país a partir de meados do século XX, é a primeira tarefa que pretendemos alcançar.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro devem ser compreendidas como um universo músico-social que faz parte do chamado mundo do samba - esse bem mais amplo e sobre o qual não necessitamos mais discutir nas próximas páginas, uma vez que já nos debruçamos sobre tais questões no capítulo anterior. O que de fato nos interessa é a leitura e a compreensão do sentimento de pertença desses expoentes do samba. Essa leitura só pode ser conquistada a partir da compreensão da estrutura coletiva e organizacional das Escolas de Samba.

São as Escolas de Samba do Rio de Janeiro as principais expoentes das transformações estruturais, espaciais e culturais do e no universo carnavalesco brasileiro. Nada mais coerente do que buscar o entendimento dessa rede de ligações – ligações essas em que estão inseridos os elementos étnico, social,

cultural e urbano. O momento de aparição das Escolas de Samba, portanto, está associado ao momento de transformação urbanística da cidade do Rio de Janeiro.

Foi nessa conjuntura de transformações estruturais da cidade que parte da comunidade de futuros sambistas começou a se organizar, estabelecendo entre seus pares um sólido sentimento de comunidade. Esse sentimento não deixou de ser uma resposta ao desenvolvimento urbano da cidade, que teve no universo do Carnaval, em especial na ambiência das Escolas de Samba, um canal de significativa expressão, uma vez que a Cidade Maravilhosa estava repleta de manifestações artísticas e culturais, com uma série de gêneros musicais. Entretanto, foi dentro do mundo do samba que se construiu uma instituição urbano-industrial, capaz de seduzir até mesmo aqueles que associavam samba à marginalidade, o que lhe conferia um status hostil consoante os padrões dominantes da sociedade.

Essas modificações dentro das Escolas de Samba, conferindo-lhes o status de uma organizada instituição urbano-industrial é que deverão ser compreendidas neste capítulo. Logo, para que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro chegassem ao atual posicionamento dentro da sociedade de consumo, imbuídas de uma ideologia de ascensão social, tiveram que percorrer uma grande trajetória de luta.

O que representam hoje as Escolas de Samba para o Carnaval carioca e brasileiro? Quais os percursos percorridos por essa instituição para chegar ao grau de organização dos dias atuais? Essas alterações fizeram com que as Escolas de Samba perdessem sua identidade, ou como gostam de expressar os sambistas, sua raiz? Foram as Escolas de Samba que absorveram as transformações sociais para se aproximar da elite carioca, ou foi a elite carioca que utilizou as Escolas de Samba para elaborar um discurso nacionalista? As modificações das Escolas de Samba produziram no Rio de Janeiro os mesmos sentimentos, descontentamentos e frustrações que produziram as transformações das Escolas de Samba de São Luís?

O Brasil, do século XX, segundo Araújo (1978), é um país em que já existia um panorama constituinte de uma música oficial da gente considerada culta. Nessa perspectiva, desde “meados do século XIX, já se pode distinguir um panorama de uma música oficial como as modinhas, óperas, polcas e operetas” (ARAÚJO, 1978, p. 26). Acompanhadas de um sentimento musical oficial estavam as músicas da negrada, dos mestiços, muitas vezes consideradas antissociais pela elite culta, tais como os lundus, os ranchos, os frevos e caxambus.

É nesse quadro caracterizado pelas populações marginalizadas, em que predominavam os negros e mestiços, habitantes dos morros e favelas, que surgirão as primeiras formas de batuque no Rio de Janeiro. Esses batuques eram aceitos desde o período colonial, quando os

[...] padres jesuítas aconselhavam os senhores da colônia a não só consentir como estimular estas reuniões após o trabalho do dia, a fim de que lhes fosse permitido o refrigério ao espírito o que, certamente, os manteria mais dóceis e conformados. (ARAÚJO, 1978, p. 25).

Conformados ou não, o certo é que o batuque, o ritmo, a música e a dança sempre fizeram parte da ambiência dos escravos no Brasil desde o período colonial. Fizeram, pois, parte da nossa história e da constituição da nossa identidade musical, uma música que fora aceita para o refrigério do espírito, como forma de lazer e de descanso, mas que logo foi incorporada pela grande maioria dos moradores das favelas e morros da Cidade Maravilhosa. Foram esses batuqueiros os primeiros expoentes da música do negro no Brasil. Se para o branco toda reunião de negros era batuque, para os negros, o batuque deu origem a uma imensidão de ritmos, dentre esses o ritmo tocado pelas Escolas de Samba, uma vez que

O batuque brasileiro foi o nosso primeiro movimento musical. O lento batuque dos índios foi transformado e dominado pela batida forte e cheia de ritmo dos africanos, marcada inicialmente pela nostalgia das terras de onde vieram e, mais tarde, pela pujança dos novos ares até à euforia da conquista da liberdade e da igualdade de um povo que se formava alegre e brincalhão. (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 14).

É certo que, desde os tempos primitivos, os homens batucavam e, no Brasil, foi o batuque com sua singularidade que deu origem à maior forma de expressão musical do povo brasileiro. Se os negros transformaram o lento batuque dos índios em forte batida, alicerçada na saudade das terras de onde vieram, também transformaram o ritmo do samba, até chegar ao ritmo das Escolas de Samba - começando com o samba-canção, o samba de breque, o samba choro, e quando este chegou aos morros do Rio de Janeiro, especificamente no bairro do Estácio, deixou de ser uma diversão apenas do morro para percorrer e ganhar as ruas do Rio de Janeiro.

Para Edison Carneiro (1957, p. 30), “o berço da escola de samba foi o Largo do Estácio e a sua primeira apresentação em público se fez na antiga Praça Onze, nos anos 20 deste século”. Assim, após nascer no Largo do Estácio, a

novidade se espalhou logo para vários pontos da cidade. Foi assim que surgiram a Estação Primeira no morro da Mangueira, a Azul e Branco, no morro do Salgueiro, a Paz e Amor e uma infinidade de agremiações que mais tarde iriam se chamar Escolas de Samba.

A singularidade do Bloco Carnavalesco Deixa Falar centrou-se na revolução que trouxe ao mundo do samba. De acordo com Cabral (1996), os jovens sambistas do Largo do Estácio pretendiam melhorar a relação dos brincantes do Carnaval com a polícia. Ressaltamos que, sem autorização da polícia não poderia haver samba, uma vez que qualquer tipo de brincadeira carnavalesca deveria legalizar sua situação junto aos órgãos competentes, apesar de, muitas vezes, serem considerados censuradores. Deste modo,

Perto do final dos anos 1920, um pequeno grupo do bairro do Estácio, desconhecido e inteiramente livre, inventou o samba de carnaval. Música nova e surpreendente despertou interesse crescente, não só por sua qualidade como pela novidade dos instrumentos de percussão que apresentou. Nada podia prever sua rápida expansão, logo consolidada pela divulgação, tanto pelo disco como pelo teatro musicado e, pouco mais tarde pelo rádio. (FRANCESCHI, 2001, p. 167).

A expansão da nova forma de cantar e dançar o samba foi tão rápida, que o samba feito por aqueles jovens revolucionários do Largo do Estácio logo penetrou na rádio e nos discos, transformando homens pobres e simples em grandes artistas do cenário carioca. Foi assim que Ismael Silva, Nilton Bastos, Mano Edgar, Aurélio, Osvaldo Papoula, Francelino, Juvenal Lopes, Mano Rubem, Brancura e muitos outros conseguiram alcançar admiração e respeito, afinal, eram considerados os professores da nova forma de brincar o Carnaval.

Quando surgiu a Deixa Falar, o Rancho era a principal expressão rítmica do Carnaval do Rio de Janeiro. Como era costume, o desejo dos participantes do novo grupo era fazer um conjunto tão organizado quanto os Ranchos. Por isso, muitos dos elementos festivos dos Ranchos foram logo incorporados aos novos grupos que se apresentavam na Praça Onze.

Do Rancho, os novos grupos adquiriram sua estrutura processional, a porta-estandarte, o abre-alas, as alegorias, o mestre-sala e o enredo. No entanto, as Escolas de Samba não cantavam e tocavam marcha, mas o samba, que mais tarde começou a ser denominado samba-enredo. Se muitos dos elementos do Rancho

foram incorporados nas Escolas de Samba, qual a sua singularidade? Como este último conseguiu se impor no gosto popular?

Desde a década de 1920, segundo Fernandes (1986), o Carnaval do Rio de Janeiro já seguia ostentando a fama de maior festa popular do Brasil. A mesma classificou o Carnaval carioca em duas categorias, o Carnaval chic, em que as grandes manifestações civilizadas<sup>21</sup>, as Grandes Sociedades e o Corso se apresentavam na Avenida Rio Branco e o Carnaval da Praça Onze, local onde fora tolerado o Carnaval popular, em que os Blocos e Cordões provenientes de toda cidade mostravam sua criação cultural.

A Praça Onze iria se tornar o espaço dominado pelos negros que não podiam e não tinham condições de participar do “carnaval dos elegantes” (O PAIZ, 1920, p. 5), que, de acordo com o jornal, era um “pretexto para permitir as expansões de jubilo social da urbs de modo superior”. Nessa perspectiva, a Praça Onze se torna o cenário daqueles que não mais aceitavam ser reduzidos à condição de espectadores da festa. Apesar de não poderem participar da festa dos elegantes e de serem deslocados para um local distante do espaço destinado aos então considerados grandes préstitos carnavalescos, os sambistas do morro aos poucos foram conquistando seus espaços. Assim, no dia 23 de fevereiro de 1930, o *Jornal do Brasil* já noticiara “o samba do morro na Praça 11”.

Ao fazer uma série de comentários acerca da exibição das Escolas de Samba, o *Jornal do Brasil*, em especial o Centro de Chronista Carnavalesco, começa a perceber a singularidade e o alcance da nova forma de brincar o Carnaval, afinal, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro nesse período representavam a espontaneidade das brincadeiras de rua, uma brincadeira que era feita do povo para o povo. Desse modo,

A Praça Onze considerada pela gente do morro como a arena onde os sambistas trocam forças está vivendo também os seus memoráveis dias. É que o samba trazido pelos seus mais lídimos representantes desceu dos morros e foi acampar naquelas paragens, exibindo-se tal como é sem as falsetas e os retoques do samba da cidade, brotando espontâneo e natural da garganta que o tem por religião. E lá naquela arena na nossa ronda de domingo, vimos cruzando forças, uma infinidade de escolas, cada qual melhor organizada e sobressaindo-se todas pela naturalidade dos seus sambistas. Vizinha Faladeira, Para o ano Sae Melhor, De Mim

---

<sup>21</sup> Civilização segundo Elias, (2006, p. 53) expressa uma cadeia de lentas transformações sociais de autorregulação.

Ninguém Lembra, Linha Primeira de Bento Ribeiro, Corações Unidos, Unidos do Riachuelo, Unidos da Saúde, Deixa Malhar, Unidos da Tijuca, Azul e Branco, Portela, Estação Primeira, Aprendizes de Quintino e outras muitas escolas de samba passaram o campo de batalha desacatando a gente cá de baixo com os seus sambas que merecem os melhores aplausos da imensa massa do povo apinhada naquela praça. (O PAIZ, 1934, p. 5).

A descrição acima é de extrema importância, uma vez que demonstra a crescente organização das Escolas de Samba. De acordo com Cabral (1974), em 1932 foi realizado o primeiro desfile de Escolas de Samba na Praça Onze. O referido desfile fora promovido pelo Jornal *Mundo Sportivo*. A Praça Onze passou a se tornar o espaço das Escolas de Samba. Já que não poderiam se apresentar nos locais dos Corsos e das Grandes Sociedades, a Praça Onze constituiu-se o lugar de refúgio dos sambistas do morro, o local tolerado pelos partidários da modernização, já que, nesse período, a Avenida Rio Branco, local do Carnaval chic, estava fora do alcance dos artistas provenientes do morro.

Foi assim que os batuqueiros do morro começaram a aparecer na cidade, mostrando sua forma de divertimento e sua criação coletiva, irradiando a sua forma de brincar o Carnaval, o Carnaval do samba, do ritmo frenético e percussivo dos surdos, pandeiros e tamborins.

O samba nesse período era visto como uma brincadeira, na qual o ritmo, a alegria e a dança do samba eram os elementos que, ao som da sua batucada singular, davam a movimentação necessária para a construção do ato de sambar. Por isso, os primeiros sambas estavam associados à criação espontânea, uma vez que em suas primeiras composições apenas a primeira parte do mesmo era fixa, cabendo o segundo refrão aos improvisadores, também conhecidos como versadores que, segundo Cabral (1974), de maneira espontânea elaboravam na mesma hora a segunda parte a ser cantada.

Se as Escolas de Samba surgiram no momento em que os Blocos, os Cordões, os Corsos, os Ranchos, as Grandes e Pequenas Sociedades já estavam consolidados no Carnaval carioca, quais os elementos que propiciaram às Escolas de Samba se tornarem a manifestação mais importante do Carnaval carioca e brasileiro? Como ganharam visibilidade tão rápido em um meio de expressão coletiva tão concorrido? O aumento da sua importância fora uma conquista ou

apenas cooptação por parte da elite e do Estado? Surgida no final da década de 1920, o que é uma Escola de Samba?

Segundo Queiroz (1992), as Escolas de Samba podem ser consideradas como uma réplica dos clubes recreativos e esportivos das camadas mais abastadas que, a partir dos Ranchos, se desenvolveram até adquirirem as suas características próprias, configurando-se, segundo Tramonte (2001), como a primeira organização institucional dos habitantes dos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro.

De acordo com Tinhorão (1997) apesar de serem originárias dos Ranchos de Reis, que se faziam presentes no Carnaval carioca desde a segunda metade do século XIX, as Escolas de Samba surgem no final da década de 1920 no momento em que as camadas mais pobres do Rio de Janeiro sem alternativa e moradia, começaram a se concentrar nos redutos fechados dos morros da cidade. Assim, para Tinhorão (1997), as Escolas de Samba representam a última criação das camadas pobres ligadas à tradição dos costumes herdados da estrutura latifundiária que caracterizava o Brasil Imperial

É interessante ressaltar que, apesar de a Deixa Falar ser considerada a primeira Escola de Samba do Brasil, fundada em 1928, de acordo com Cabral (1974), a mesma nasceu como Bloco e o interesse dos seus fundadores era transformá-lo em Rancho, o que ocorreu em 1932. A Deixa Falar somente conseguiu o nome de Escola, segundo Ismael Silva, um dos sambistas do Estácio e fundador da Deixa Falar, devido a uma Escola Normal existente no Largo do Estácio, afirmativa essa questionada por Efege (1965 apud MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 120) ao dizer que:

Sem ter participado do primeiro certame que, em 1932, por iniciativa do Mundo Esportivo, pôs em confronto grupamentos de samba de diversos bairros da cidade; proclamando-se como a primeira escola de samba, evoca um pioneirismo inconsciente e apressado. Quanto ao ter-se denominado escola por sugestão do estabelecimento de ensino ( Escola Normal ) e para rivalizar com ele, no que pese o gracejo mais que a tensão, nada há que obstar. Agora, dizer-se criador do termo escola de samba é mero equívoco. O samba já tinha escola antes do Deixa Falar.

Corroborando com Efege, o pesquisador e jornalista Brício Abreu que, segundo Muniz Júnior (1976, p. 121), possuía “um dos mais valiosos arquivos da Guanabara, levou ao conhecimento ter encontrado na revista *Gil Brás*, de 22 de março de 1898, o seguinte: “cordão carnavalesco exótico Escola de Samba e de

Serenata” e ainda no seu valioso arquivo encontrou em *A Noite*, em 22 de novembro de 1914 um “grupo escola de samba do Riachuelo,” comprovando que o termo Escola já tinha uma forte ligação com o mundo do Carnaval.

Apesar de ter surgido como Bloco, os pesquisadores consideram a Deixa Falar como a primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro. Essa classificação deu-se em função da nova forma de consumo da festa carnavalesca, que tem na sua elaboração rítmica a principal diferença em relação aos demais folguedos que se apresentavam nos dias de momo.

Foi a partir da Deixa Falar que o andamento e o ritmo do samba se transformaram, sendo mais tarde uma das principais características possibilitadoras de diferenciação entre a Escola de Samba e os demais representantes do folguedo de momo da Cidade Maravilhosa.

#### **4.1 Da Praça Imortal à Marquês de Sapucaí**

Primeiramente, visamos à compreensão da espacialidade contribuinte para o surgimento das primeiras Escolas de Samba, para, em seguida, destacarmos o seu processo de desenvolvimento. Nesse ínterim, as Escolas de Samba, ao serem produtos de parte da sociedade carioca, surgem na década de 1920 no Rio de Janeiro quando o Carnaval carioca já ostentava a fama de maior festa do gênero. Todavia o que possibilitou aos cariocas, nesse período, o reconhecimento e a importância do seu folguedo momesco foram as Grandes Sociedades, o Rancho e o Corso. A esse respeito, o cenário carnavalesco da Cidade Maravilhosa era dominado pelo carnaval chic praticado na Avenida Rio Branco, pois,

Se os partidários da modernização não conseguiram reduzir a participação dos grupos populares à condição de meros espectadores, pelo menos puderam deslocá-los de sua cena principal, o que veio a dividir o palco do carnaval carioca em duas grandes concentrações. A avenida Rio Branco tornou-se o leito natural do carnaval chic, enquanto na praça Onze foi tolerado o carnaval popular formado pela convergência dos blocos e cordões provenientes de toda a cidade. (FERNANDES, 2001, p. 48).

Foi assim que a Praça Onze veio a se tornar o palco de manifestações daqueles que não tiveram o direito, ao menos no início, de desfilar na Avenida Rio Branco. Desse modo, Deixa Falar e Mangueira surgiram como blocos “tanto que,

nas primeiras bandeiras da Escola, ela era identificada como B. C. Estação Primeira, ou seja, Bloco Carnavalesco Estação Primeira” (CABRAL, 1974, p. 63).

Mesmo não podendo negar que “as grandes sociedades carnavalescas tiveram um papel decisivo na caracterização do carnaval carioca” (QUEIROZ, 1992, p. 11), somente com o aparecimento das primeiras manifestações por parte de grupos constituídos por brancos pobres, negros e mestiços é que as ruas do Rio de Janeiro deram ao Brasil uma especificidade na forma de brincar o Carnaval. Nenhuma outra expressão carnavalesca oriunda das camadas menos abastadas, ou mesmo da elite até a década de 1930 conseguiu alcançar o êxito das Escolas de Samba.

Apesar de as Grandes Sociedades representarem a forma elitista de praticar o Carnaval, esse espaço era também utilizado pelos grupos oriundos da população mais pobre da cidade, tais como os Blocos, Cordões e Ranchos. Os representantes dos Blocos e Cordões, ao menos nos primeiros anos após a inauguração da Avenida Central, não puderam pois mostrar a sua elaboração cultural. Talvez por isso o *Correio de Manhã*, ao noticiar o primeiro ano da folia na Avenida Central, deu a informação em um tom nada entusiasmado, uma vez que

[...] para alguma coisa havia de servir a louca empresa de D. Morpheu em rasgar ruas e ruas na construção da aparatosa rua. Era um gosto ver o movimento do povo, pisando o asfalto cimentado. Quem deu sorte na Avenida foi o Frontin, vestido de caixa de demolições, tendo como guarda de honra a sua eterna comissão. Demais o teuf, teuf dos automóveis dando uma nota europeia a nossa Avenida, as carruagens sem conta que se cruzavam levando gentis senhoritas, tudo isso se casava bem no rumor da folia. (CORREIO DA MANHÃ, 26 de fev. de 1926, p.3).

Foi esse o registro nada entusiasmado do primeiro ano de desfile na Avenida Central, mostrando uma forma burguesa de brincar o Carnaval. Nesse registro, os automóveis pareciam buzinar um tom de tristeza que em nada se assemelhava ao ritmo frenético que começaria a tomar conta das ruas e praças da Cidade Maravilhosa.

A Praça Onze pode ser considerado “o local onde se concentrou, a partir de 1900, o verdadeiro carnaval das classes populares” (SANTOS, 2000, p. 112). Circundada pelas ruas Senador Eusébio, Visconde de Itauna, Marquês de Pombal e Santana. Esse espaço passa a se configurar como o local que respeitava as tradições e a espontaneidade. Portanto, de maneira oposta ao folguedo realizado na

Avenida Central, a Praça Onze consolidou-se como o espaço que representava as camadas mais humildes frente a uma forma ainda elitista de brincar o Carnaval.

A Praça Onze era o espaço de concentração dos Blocos e das primeiras Escolas de Samba. Até então, a população mais humilde, residente em barracões próximos ao centro do Rio, não tinha a oportunidade de mostrar sua elaboração cultural nos dias de momo. Os negros que se concentravam na Gamboa, Santo Cristo e Cidade Nova, bem como nos morros e subúrbios, no período carnavalesco tinham, antes de se apropriarem da Praça Onze, uma participação tímida durante o Carnaval, uma vez que

Os brancos da emergente classe média e da aristocracia divertiam-se nos bailes de máscaras (o primeiro deles foi promovido em 1840, no Hotel de Itália) e nas chamadas grandes sociedades, também identificadas como clubes, que faziam um desfile de préstitos como no carnaval da Europa. (CABRAL, 1996, p. 21).

A timidez participativa dava aos pobres do Rio de Janeiro uma condição secundária durante os festejos de momo na Cidade Maravilhosa, ao menos no que diz respeito aos préstitos carnavalescos que se apresentavam durante os dias de festa. Afinal, foi somente com os Ranchos e, posteriormente, com as Escolas de Samba, que os pobres passaram a ter uma maior visibilidade como representantes de um ritmo e de uma dança singulares até então não vista por grande parte da sociedade.

A Praça Onze se tornou “um local onde as famílias vinham passar os domingos e as crianças das redondezas brincavam todo o ano. Surgiu desde logo uma vida boêmia e musical muito intensa por parte da classe baixa” (RIOTUR, 1991, p. 94). Era nas tardes de domingo que a Praça Onze fervilhava alegria. Era de lá que os Blocos e Cordões se deslocavam para a casa das Tias baianas localizadas nas imediações para serem abençoados por elas, pois “o grupo que não passasse pelo Largo de São Domingos, na Lapinha, da Tia Bebiana, era como se não tivesse saído no Carnaval, já que havia a necessidade de manter suas raízes folclóricas cultivadas” (RIOTUR, 1991, p. 94).

A Praça Onze era a África em miniatura, já dizia Heitor dos Prazeres, em função de se tornar um reduto de grandes carnavalescos e sambistas. Foi por lá que nasceu o samba carnavalesco, o samba cantado e dançado pelas Escolas de Samba, pois “nascesse onde nascesse o samba, era na Praça Onze que ele vinha

alimentar seus súditos, crescer e tomar conta da cidade” (MORAES, 1958, p. 118). Os negros e sambistas do Rio de Janeiro identificaram-se com a Praça Onze e transformaram-na em seu ambiente.

O samba da Praça Onze “brotava espontaneamente da garganta dos seus expoentes, sem retoque, sem falsetas, cantado e dançado pelos seus legítimos representantes” (JORNAL DO BRASIL, 23 fev. 1934, p. 6), no período em que se cantava o samba com naturalidade, com um dom que somente os seus criadores tinham. A Praça Onze passou, durante a década de 1930, pelo seu período de esplendor, um período em que as Escolas ainda apresentavam sua característica folclórica, um momento em que o samba tinha apenas a primeira parte e a segunda parte ficava a cargo dos improvisadores, por isso a sua naturalidade.

A Praça tombou, pedaços de pedras estilhaçaram o chão dos sambistas e junto com esses o espaço onde o samba das Escolas de Samba dera seus primeiros passos. Assim como a Praça fora demolida em 1942, com ela parece que os imortais sambistas se foram, ao menos na visão de grandes expoentes, como Cartola, que passou a tecer fortes comentários quando o andamento do samba começou a acelerar, impossibilitando aos sambistas a execução dos seus passos durante o desfile.

Do ponto de vista estrutural, a demolição da Praça Onze fez parte do processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, quando se fez necessário alargar as avenidas para adequar a nova forma de vida da população burguesa. O interessante é que assim como representou a modernização da cidade, a demolição da Praça Onze pode também ser vista como o início das transformações ocorridas no seio das Escolas de Samba. Deste modo,

A destruição da Praça Onze foi mais um episódio de rompimento de uma estrutura tradicional do espaço construído por parte de grupos dominantes cuja consequência é o desmoronamento das marcas simbólicas e, por conseguinte, da identidade das comunidades tradicionais. (COUTINHO, 2003, p. 44).

Rompendo ou não com a estrutura tradicional da forma de brincar o Carnaval na Praça Onze, desmoronando as estruturas simbólicas de uma forma de consumo da festa carnavalesca, o certo é que durante o período em que o Carnaval das Escolas de Samba era organizado na Praça Onze, esta era considerada o real espaço das classes menos abastadas, em que várias manifestações populares,

dentre as quais a que nos interessa - as Escolas de Samba - se apresentavam de forma espontânea. Essa espontaneidade se dava em função da ainda não institucionalização das Escolas de Samba, o que culmina com a afirmação do Jornal do Brasil (1940, p. 9) de que “os componentes das escolas apresentavam seus sambas com muito talento e espontaneidade”. Era um número menor de brincantes, mas que tinha sua grandeza na forma de execução do seu até então batuque inédito, de suas composições arraigadas de poesia e de sua dança diferenciada, tal como no ano de 1942, quando, segundo Araújo (2003), desfilaram vinte e oito Escolas, dando o último adeus à Praça tão querida. Nesse ano, Herivelto Martins compôs para o Carnaval de 1942 o samba Praça Onze que logo foi gravado pelo Trio de Ouro.

Praça Onze - Herivelto Martins

Vão acabar com a Praça Onze / Não vai haver mais Escola de Samba, não vai / Chora o tambori / Chora o morro inteir / Favela, Salgueir / Mangueira, Estação Primeir / Guardai os vossos pandeiros, guarda / Porque a Escola de Samba não sai / Adeus, minha Praça Onze, adeu / Já sabemos que vais desaparece / Leva contigo a nossa recordação / Mas ficarás eternamente em nosso coração / E algum dia nova praça nós teremo / E o teu passado cantaremos (OTHELO; MARTINS, 1942).

Apesar do adeus dado à saudosa Praça Onze, ao menos no que diz respeito a sua condição hergocêntrica, o batucar dos pandeiros e os tamborins continuaram chorando carnavais afora, nos braços dos ritmistas do Salgueiro, Mangueira e de tantas outras Escolas de Samba que abrilhantaram o Carnaval da antiga Praça. Levando as recordações de uma época em que o Carnaval ainda não estava padronizado, em que as Escolas de Samba tinham uma grande liberdade para a criação dos seus desfiles, a Praça Onze chorou ao som da cuíca no ano de 1942.

Um ano singular, que no seu tempo serviu para demonstrar a consciência que o sambista tinha da importância do local. A música de Herivelto Martins externa a opinião de parte da sociedade carioca que via e tinha na Praça Onze o seu espaço de divertimento e, principalmente, o seu espaço de conquista social. Foi a partir de lá que o samba começou a se desenvolver e, mesmo com o deslocamento para outros locais, a antiga Praça parecia não aceitar a sua demolição. Apesar de suas pedras e concretos terem rolado como um samba triste, o surdo, o pandeiro, os tamborins e as cuícas não deixaram a Praça desaparecer.

A partir de 1942, a Praça perde sua materialidade, mas não deixa de ser lembrada nas falas daqueles que foram os pioneiros dessa forma de brincar o Carnaval. Para muitos, uma forma autêntica, folclórica, que representava o verdadeiro espírito carnavalesco, de alegria, folia e felicidade, que, com o passar dos anos, especificamente a partir da década de 1930 “ganhou força para conviver paralelamente com os festejos elitistas” (SANTOS, 2000, p. 112).

Não foi à toa que mesmo após a demolição da Praça, o espaço por onde passava a Avenida continuava sendo chamada de Praça Onze. Os sambistas que iam para lá sempre se referiam ao local e continuavam denominando-o de Praça Onze – a Praça dos batuques, pernadas e do samba, a Praça que desapareceu somente da geografia da cidade, mas para os sambistas continuava lá, agora com outra configuração.

Após essa data, a Praça Onze continuou existindo, não com a mesma materialidade de outrora, mas seu espaço continuou geograficamente estabelecido, e se os carnavais posteriores não apresentaram a mesma naturalidade das primeiras manifestações festivas da década de 1930, ainda em 1973 era possível assistir aos espetáculos dos sambistas, uma vez que do “grupo 3 na Praça Onze desfilaram 14 Escolas de Samba” (RIOTUR, 1991, p. 226).

A Praça Onze não teve, a partir de 1942, a mesma espacialidade. O cimento armado invadiu a Praça, mas não conseguiu silenciar o batuque cadenciado dos expoentes do samba. Mesmo desaparecendo por conta de um plano urbanístico, “a Praça Onze, local escolhido para as grandes folias, viu este ano seu mais belo Carnaval” (REVISTA DA SEMANA, 1942), e, como diria Deleuze (1987), o signo sensível mobiliza a memória, movimenta a alma, forçando-nos a pensar como a única coisa a ser pensada. É assim que a Praça Onze se despede do Carnaval de 1942 e, de acordo com Roberto Moura,

A Praça Onze se inscreve neste universo de representações e certamente não seria eu o mais indicado para explicar o que ela representa exatamente. Particularmente, mais que escudar-me, ela me interessa como memória afetiva. Não sei o que Freud acharia dessa minha relação com o meu lugar de formação, ele ou qualquer dos seus seguidores. (MOURA, 1999, p. 27)

Quando Moura (1999) escreve sobre a Praça Onze, debruça-se sobre uma Praça diferente da de 1942, já que ele não chegou a ver a praça utilizada pelos primeiros batuqueiros que desciam dos morros para alegrar o Carnaval na cidade. O

jornalista, morador das proximidades da Praça, expressa o seu sentimento para com o reduto dos sambistas, pautado numa invisibilidade profunda daquilo que viu e não consegue mais ver. Sua manifestação afetiva é possibilitada pela sua condição de rememorizador de um espaço não mais existente do ponto de vista material, mas que, na sua essência afetiva, mesmo atravessada pela condição de invisibilidade, se materializa nas palavras do saudoso jornalista.

A invisibilidade profunda que o autor busca em Foucault (2009), quando o filósofo se debruça sobre Velazquez, é a mesma sentida pelo jornalista ao observar uma foto da Praça Onze, reconstruindo-a a partir de um exercício intelectual que transcende a Praça, por isso afirma “não é a Praça Onze real que interessa, mas a que sobrevive ou é reconstruída aqui” (MOURA, 1999, p. 57), mesmo tendo consciência de que

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de toda uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo não é descritível em sua totalidade, e é incontornável na sua atualidade. (FOUCAULT, 2009, p. 33).

A memória ficou, transformou-se em história pelo jornalista Moura (1999), assim como por uma série de consumidores da festa carnavalesca na Praça Onze. São lembranças de um transeunte que nos possibilita o exercício da historicidade, mesmo sabendo que o desaparecimento também é matéria-prima do historiador, afinal o desaparecer da Praça Onze não a torna esquecida, muito pelo contrário, faz-se presente em diversos modos de aparecimento, pois “um pensamento vivido é lembrado sem limites, porque é apenas uma chave para o tudo que veio antes ou depois” (BENJAMIN, 1991, p. 193).

O que veio antes sabemos. E o depois? Qual o espaço utilizado pelos sambistas quando a Praça Onze foi demolida? A Praça Onze, do ponto de vista material, certamente mudou após o Carnaval de 1942, mas o espaço de sociabilidade continuou em meio aos escombros de uma futura obra que estava por vir.

As batidas de marretas, martelos e as pedras que rolaram não foram o suficiente para a retirada dos sambistas daquele local e, apesar de por lá passar uma Avenida, que representava a modernidade, a riqueza de um Rio de Janeiro civilizado e moderno, o Carnaval continuou e por lá parte da sociedade carioca eternizou a arte de sambar.

No carnaval de 1943, um ano após a demolição da Praça Onze o desfile foi patrocinado pela Liga de Defesa Nacional e União Nacional dos Estudantes, sendo realizado na Avenida Rio Branco. Por conta da conjuntura mundial atravessada pelo maior conflito da história, os carnavais de 1943, 1944 e 1945 ficaram conhecidos como Carnavais de Guerra, apesar de a guerra ter começado em 1939. Nesse sentido, “a praça era uma espécie de palco onde os negros exibiam suas condições, não só como aglomerado de pessoas de um determinado morro, mas individualmente também” (HERCULANO, 1983, p. 4). Por isso que “era para lá que os componentes dos Ranchos, dos Cordões e das primeiras Escolas de Samba voltavam após encerrarem suas apresentações carnavalescas em outros espaços da cidade” (FIGUEIREDO, 2009, p. 54). Destarte, mesmo após a demolição, a Praça Onze de Junho continuou sendo o espaço de sociabilidade dos sambistas e foliões, que recompunham suas energias para continuar brincando o Carnaval.

O préstito carnavalesco dos bambas das Escolas de Samba consegue em 1946, segundo Moura (1999, p. 20) “conquistar a Avenida Presidente Vargas ou, como os sambistas preferiam dizer, a Candelária”. Apesar de parecer apenas uma mudança no local do desfile, o direito de fazer suas apresentações na Avenida Presidente Vargas não se reduz em importância somente no que diz respeito a uma mudança de espacialidade, mas sim na apropriação de um espaço capaz de produzir uma série de mudanças na forma de desfile das Escolas de Samba.

Assim como a Avenida Central, definida por João do Rio como o “Grande Sabá Arquitetônico”, a Avenida Presidente Vargas era o local de apresentações consideradas elitistas, uma vez que representou o sonho da classe alta republicana, abrigando entre suas requintadas fachadas o local dos elegantes desfiles dos Ranchos.

Surgida para consolidar um sonho desejado “desde a época de D. João VI” (TAVIEIRA; JUNQUEIRA, 2002, p. 39), varrendo da paisagem um “vasto e singelo casario da matriz luso-brasileira, que remetia aos tempos coloniais”

(TAVIEIRA; JUNQUEIRA, 2002, p. 39), a Avenida Presidente Vargas dilacerou importantes elementos da cultura material da cidade do Rio de Janeiro, como as Igrejas de São Domingos, da Nossa Senhora da Conceição, além do Senhor do Bom Jesus do Calvário. Mais uma vez, em nome da modernização e da higienização alicerçada por justificativas saneadoras, o Rio de Janeiro transformou-se ligando o norte e o sul da cidade, sem, no entanto, se preocupar com os menos favorecidos, pois,

Alem de todo esse patrimônio, a nova Avenida cortou aproximadamente 1/6 do lado norte do Campo de Santana e uniu-se ao canal do Mangue no ponto onde se localizava a Praça Onze de Junho. Mais uma vez a população do centro da cidade teve que se retirar de suas casas e partiu em busca de novos locais para fixar residência. Não só arrancaram-se com violência os suportes materiais das lembranças de milhares de pessoas, como também a nova morfologia da região deu adeus à Praça Onze, onde desde 1928 se realizavam as apresentações das Escolas de Samba que estavam despontando no cenário carnavalesco da cidade. (FIGUEIREDO, 2009, p. 59).

Ao se realizar o desfile na Avenida Presidente Vargas, as Escolas de Samba passaram a promover o desfile de uma nova forma, agora caracterizada pela linearidade. Enquanto na época em que os desfiles eram localizados na Praça Onze, quando esta ainda mantinha sua existência física, os desfiles eram ao seu redor. “Com base no formato que os primeiros desfiles carnavalescos tomavam consegue-se identificar uma transição entre a antiga festa radial da Praça e a festa linear das avenidas” (FIGUEIREDO, 2009, p. 58).

Nessa perspectiva, os desfiles, ao se transferirem da Praça Onze para a Avenida Presidente Vargas, Cinelândia ou Avenida Rio Branco começaram a apresentar uma nova configuração. Aquele desfile em torno da Praça, ao redor da qual as Escolas de Samba faziam sua evolução, passou a dar espaço ao desfile reto, linear, que com o passar dos tempos foi um dos responsáveis pela perda da liberdade por parte dos sambistas, que poderiam ir e voltar, uma vez que nos primeiros desfiles tinha-se a liberdade de retorno ao local de início.

Quando a linearidade como forma de desfile das Escolas de Samba já estava consolidada, houve mais uma vez a necessidade de reorganizar o desfile, reiterando que na época da Praça Onze os desfiles eram realizados em torno da Praça, o que contribuía para que o público, ao mesmo tempo em que assistia, pudesse participar do desfile, sentindo a emoção de brincar em uma Escola de

Samba. Com o passar do tempo, e em função do crescimento das Escolas de Samba, as mesmas começaram a se apresentar

[...] cercadas por uma corda levadas pelos componentes posicionados nos limites laterais do préstito, guardando com suas navalhas a agremiação contra invasores indesejáveis, sendo que em muitas delas esses guardiões faziam às vezes de baianas. (FIGUEIREDO, 2009, p. 61).

Com o crescimento das Escolas de Samba, foi necessário criar dois grupos para o Carnaval de 1952. Assim, com sua forma linear de desfiles, as Escolas de Samba passaram a se apresentar em dois locais distintos: as Escolas do grupo I desfilavam “em um tablado de sessenta metros na Avenida Presidente Vargas entre a Rua Uruguaiana e a Avenida Rio Branco e o II nas proximidades da Praça Onze (COSTA, 2001, p. 227).

A partir da década de 1950, ainda em função do crescimento do número de Escolas de Samba no Carnaval do Rio de Janeiro, os locais de apresentação variavam conforme o ano. Esses locais eram escolhidos de acordo com a necessidade de organização do desfile bem como por falta de um local fixo, o que se encerraria somente com a inauguração, na década de 1980, da Marquês de Sapucaí.

Enquanto a Marquês de Sapucaí não passava de um sonho distante, os sambistas do Rio de Janeiro conviveram com a alternância dos locais do desfile. Deste modo, ora os desfiles eram realizados na Avenida Presidente Vargas, em determinado local da avenida, como na Avenida Rio Branco, ora em outros locais, como a Avenida Antonio Carlos. Desde 1970, a Avenida Antonio Carlos era o local dos desfiles das Escolas do Segundo Grupo. Em 1976, as Escolas do Primeiro Grupo desfilaram no Mangue, voltando a desfilar em 1977 na Avenida Presidente Vargas, até que, em 1978, começaram a se apresentar na Rua Marquês de Sapucaí, espaço que é utilizado até os dias atuais pelas Escolas de Samba que representam o Grupo Especial do Rio de Janeiro.

Dentre vários desfiles, concomitantemente aos vários locais utilizados pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, alguns espaços e algumas singularidades merecem destaque na empreitada até se chegar à Marquês de Sapucaí, onde muitos sambas foram cantados e muitos desfiles foram apreciados. As Escolas de Samba se profissionalizaram e institucionalizaram-se, para tornarem-

se, após várias décadas, o símbolo maior do Carnaval brasileiro. Nessa conjuntura de mudanças, a transferência do desfile das Escolas de Samba para a Cinelândia merece destaque, pois representou uma grande conquista para os sambistas.

Em primeiro lugar, a antiga Avenida Central era a artéria da cidade, o local utilizado para as manifestações da elite. Era o palco do desfile dos Corsos, das grandes batalhas de confetes, e por onde desfilavam as Grandes Sociedades. O ato de desfilar, no final da década de 1950, especificamente a partir de 1957 na Avenida Rio Branco, na Cinelândia e em frente à Biblioteca Nacional, serve para mostrar o quanto os desfiles das Escolas de Samba tornavam-se grandes espetáculos públicos.

A Cinelândia era uma região cercada por bares, casas de shows, o centro irradiador de um Rio de Janeiro que representava o Brasil Moderno, o local onde eram realizados os grandes bailes do Teatro Municipal, em que a elite se deleitava no decorrer do ano assistindo a grandes espetáculos. Então, essa mesma camada social passou a se render, durante o período anterior à quadragésima, aos batuques dos pretos e pretas que desciam do morro, deliciando-se com a nova musicalidade do Rio de Janeiro e, por conseguinte, do Brasil, o samba, ou melhor, o samba enredo. Foi nessa conjuntura que as Escolas de Samba passaram a se apropriar do “território dos sonhos hollywoodianos e passaram a desfilar entre a rua Santa Luzia e a Avenida Almirante Barroso, concentrando-se no obelisco e se dispersando após a rua Almirante Barroso” (FIGUEIREDO, 2009, p. 63-64).

Foi nesse espaço de sociabilidade apropriado pelos sambistas, fruto da sua competência e da capacidade que os mesmos tiveram de dar espetáculo, que o Salgueiro resolveu, no ano de 1959, desfilar sem as cordas ao redor, dando mais liberdade aos seus brincantes e passistas para evoluírem os passos do samba. Era um período em que o samba e o sambista começavam a viver seu momento de esplendor, seu auge, seu apogeu. Deste modo, a identidade do sambista começou a se tornar elemento de propagação do Brasil para o mundo inteiro, pois

[...] as coisas estavam mudando muito depressa e o que foi separado de modo radical no espaço, agora começava curiosamente a se aproximar nesse âmbito difuso e onipresente da cultura eletrificada. Custódio Mesquita e Mário Lago registraram essa maré crescente da mudança por meio dessa figura ambígua, o sambista na Cinelândia, que se exhibe na área mais moderna do centro do Rio. Qualquer semelhança com Zé Carioca é acaso histórico:  
Sambista desce o morro

Vem pra Cinelândia, vem sambar  
A cidade já aceita o samba [estrebilho]  
E na Cinelândia só se vê gente a cantar  
Hoje está tudo mudado e acabou-se a oposição  
Escolas por todo lado, de pandeiro e violão  
O Morro já foi aclamado e com um sucesso colossal  
E o samba já foi proclamado sinfonia nacional. (SEVCENKO, 1998,  
p. 610).

Em 1963, os desfiles das Escolas de Samba voltaram a ser realizados na Avenida Presidente Vargas, no entanto com relevantes mudanças estruturais. Até o período anterior, quando os desfiles eram produzidos na Cinelândia, como era de costume desde o desfile dos Ranchos, os jurados sentavam-se na escadaria da Biblioteca Nacional para que pudessem ter uma melhor visibilidade do espetáculo e julgar com imparcialidade as agremiações que por ali se apresentavam.

De acordo com Figueiredo (2009), a nova passarela apresentava as mesmas condições básicas que até hoje caracterizam os desfiles das Escolas de Samba. Desse modo, concentração, passarela, assistência e dispersão foram os elementos constituídos na década de 1960, os quais perduram até os atuais concursos carnavalescos da Marquês de Sapucaí.

Em termo de espacialidade, o local utilizado para a concentração foram as ruas que se situavam nas laterais da Igreja da Candelária, onde as Escolas se concentravam antes de iniciarem o seu desfile. A passarela fora construída na Avenida, dando continuidade à linearidade dos desfiles, permitindo um maior conforto para aqueles que aguardavam horas esperando sua escola preferida passar. A assistência era o cordão de isolamento que ficava nas laterais da passarela e tinha como finalidade a não invasão por parte do público - o que praticamente era impossível nesse período, já que o público muitas vezes se misturava aos brincantes das Escolas de Samba. A dispersão era o local demarcado para o final do desfile, o espaço em que não mais eram computados pontos das escolas. Em outras palavras, na dispersão as escolas não estavam mais em julgamento. Assim,

Na avenida de quatro pistas de rolamento, os desfiles se desenvolviam sobre a pista central da esquerda, no sentido concentração dispersão e a assistência ficava nos dois lados da passarela, sobre as pistas adjacentes, com os jurados distribuídos ao longo da passarela em vários pontos. Na volta à Presidente Vargas a decoração se resumia ao revestimento dos postes com o mesmo tipo de material que se usava nos anos anteriores, porém, o uso da

decoração e toda a estrutura do evento iria se modificar logo depois para acompanhar o crescimento do evento. (FIGUEIREDO, 2009. p. 65).

A década de 1960 teve, efetivamente, uma infinidade de singularidades causadas pelas transformações que estavam ocorrendo no seio das Escolas de Samba. Foi em 1963 que a Acadêmicos do Salgueiro levou para a Avenida o famoso enredo *Chica da Silva*, assinado por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Quando dizemos assinado isso inicia o processo de transformação pelas quais o Salgueiro estava passando e as demais escolas iriam passar. Esse desfile representa a visibilidade de um novo personagem no Carnaval do Rio de Janeiro: o carnavalesco.

Os enredos não eram mais produzidos pelos próprios participantes da Escola. Além da figura dos carnavalescos, a década de 1960 presenteia-nos com outra singularidade: foi a primeira vez que uma mulher fez parte da composição de um samba concorrente na passarela. Foi o samba do vice-campeão do Carnaval de 1965, o samba da Império Serrano intitulado *Os cinco bailes da história do Rio*. Além de Silas de Oliveira e Bacalhau, conhecidos compositores do Carnaval carioca, o samba também teve a participação de Ivone Lara que, futuramente, ficaria conhecida como Dona Ivone Lara.

Em 1967, foi lançado o primeiro LP com a gravação do samba das Escolas de Samba para o Carnaval de 1968. O lançamento possibilitou uma maior identificação dos admiradores com sua escola, pois ao irem assistir ao desfile na Candelária, os admiradores, ou melhor, os torcedores, estavam com o samba aprendido e cantavam junto com os brincantes das Escolas, pois mesmo com “a chuva que caiu durante quase a noite toda, não diminuiu o entusiasmo geral. Havia bons sambas para cantar e o ingresso para os turistas custava 60 cruzeiros novos – o que não chegava a 20 dólares” (MOURA, 1986, p. 26).

A década de 1960 se encerra com mais um campeonato da Acadêmicos do Salgueiro, que trouxe para a avenida o tema *Bahia de todos os deuses*, alcançando 130 pontos, em seguida a Mangueira com o enredo *Mercadores e suas tradições* com 126 pontos, vindo logo atrás a Portela que trouxe como enredo *Treze Naus*, alcançando da comissão julgadora 120 pontos (RIOTUR, 1991, p. 221).

Segundo Moura (1986), a década de 1970 apresenta como elementos singulares a radicalização do processo de comercialização da festa e o crescimento

das Escolas de Samba “com consequências às vezes desastrosas para a preservação dos seus valores mais tradicionais” (MOURA, 1986, p. 30). Foi a década da consagração dos carnavalescos, o período em que os compositores começaram a ser pagos para a composição do samba-enredo. Nesse período, ao perceber o inchaço das Escolas de Samba devido ao grande número de pessoas oriundas da zona sul da cidade, algumas dessas agremiações começaram a fazer seus ensaios em locais fora do seu antigo terreiro, agora chamado de quadra.

A década de 1970 também se fez atravessar por uma das principais mudanças na feitura do Carnaval na Passarela do Rio de Janeiro. Foi durante essa década que começou a se esboçar o desejo de construção de uma passarela fixa. Apesar de ser consolidada essa construção somente na década seguinte, a semente de desejo de uma passarela do samba foi plantada ainda nos carnavais da década de 1970.

O carnaval de 1973 foi o último da Candelária que, apesar de se realizar na Avenida Presidente Vargas, era denominado pelos próprios sambistas como Candelária, razão pela qual o jornalista Roberto Moura escreveu a obra *Carnaval: da redentora à praça do apocalipse*. Sabendo que seria o último Carnaval da Candelária, em decorrência das obras do metrô, os sambistas mais uma vez perderam sua espacialidade, o que possibilitou a elaboração dos primeiros desejos de um local fixo. Afinal, desde os primeiros concursos realizados na Praça Onze, até os desfiles da Candelária, os sambistas ainda não tinham, de fato, um local fixo para a apresentação dos seus desfiles.

Enquanto a passarela fixa parecia um sonho distante para os representantes das Escolas de Samba, os desfiles de 1974 e 1975 foram realizados na Avenida Presidente Antônio Carlos, mais precisamente entre a “Avenida Beira Mar e Almirante Barroso” (FIGUEIREDO, 2009, p.67). Assim,

Foi durante os preparativos para o carnaval de 1974 que começou a discussão sobre a conveniência de as escolas de samba terem uma passarela fixa para o desfile. O início das obras do metrô afastou os sambistas da Presidente Vargas e durante alguns meses houve indecisão sobre o melhor local para as escolas de samba evoluírem. Falou-se na Barra da Tijuca, mas isso seria descentralizar demais a festa popular. No Jornal do Brasil, o falecido presidente da Associação das Escolas de Samba, Amauri Jório defendia a tese do local fixo: - O que é da maior importância é construção de um local permanente para o desfile. O futebol carioca só evoluiu graças ao Maracanã. (MOURA, 1986, p. 41).

O desejo do já falecido Amauri Jório se fortaleceu após o Carnaval de 1974, quando por conta das obras do metrô os próprios representantes perceberam que a municipalidade do Rio de Janeiro poderia presentear os sambistas com um local fixo. Mesmo com o desfile na Avenida Antônio Carlos, o Carnaval nesse local foi afetado, uma vez que

O resultado foi um caos no trânsito da cidade. Engarrafamento por causa das obras do metrô de um lado. Engarrafamento por causa da montagem das arquibancadas, na Avenida Presidente Antônio Carlos de outro. Para minimizar a presença de britadeiras e bate-estacas a Riotur encaminhou a Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Jordano Sodré uma decoração que utilizou 30 mil lâmpadas, 10 mil metros de cabo de aço, 50 mil pedaços de espelho, 20 mil metros de plásticos, 2 mil chapas de compensado e quase 40 mil metros de sarrafos. (MOURA, 1986, p. 41).

Apesar dos transtornos, os carnavais de 1974 e 1975 aconteceram mesmo na Avenida Presidente Vargas, sendo que, em 1974 a concentração das Escolas foi feita na Avenida Almirante Barroso, fazendo o desfile em direção à Avenida Beira Mar, local da dispersão. No ano de 1975 ocorreu uma inversão: a concentração realizada na Avenida Beira Mar e a dispersão na Avenida Almirante Barroso.

Nesses carnavais, um ludovicense começou a se destacar no Rio de Janeiro. João Jorge Trinta, mais conhecido como Joãozinho Trinta. Com o Salgueiro, João ganhou o carnaval de 1974, com o enredo *Rei da França na Ilha da Assombração* e, em 1975, o bicampeonato com o enredo *O segredo das minas do Rei Salomão*. Essas vitórias contribuíram para que Joãozinho fosse “contratado pela Beija Flor de Nilópolis por cifras nunca reveladas” (SILVA, 2012, p. 3).

O Carnaval de 1976 teve como espacialidade à margem esquerda do canal do Mangue, sentido Candelária – Cidade Nova, “entre o Viaduto São Sebastião e a Rua Machado Coelho. Montaram-se arquibancadas para noventa mil espectadores e parte delas, na concentração e na dispersão foi franqueada aos que não podiam pagar ingressos” (FIGUEIREDO, 2009, p. 68). O Carnaval do Mangue, como ficou conhecido, se singularizou pelo fato da Beija Flor de Nilópolis ter se sagrado campeã, com o enredo *Sonhar com Rei dá Leão*, uma alusão ao jogo do bicho. A singularidade ficou por conta de que, até o corrente ano, somente as Escolas de Samba consideradas tradicionais conseguiam ganhar os campeonatos,

em outras palavras, apenas Portela, Salgueiro, Mangueira e Império Serrano. A Beija-Flor de Nilópolis adentrou então o rol das campeãs.

Os desfiles das Escolas de Samba, em 1977, foi realizado mais uma vez na Avenida Presidente Vargas. A passarela foi montada entre a Rua Marquês de Pombal e o Campo de Santana, sendo a Beija Flor de Nilópolis a bicampeã, agora com o enredo *Vovó e o Rei da Saturnália na corte egípciana*. Esse foi o último Carnaval das Escolas do grupo I do Rio de Janeiro realizado fora da Rua Marquês de Sapucaí. Nesse Carnaval também se fez presente uma Escola de Samba singular, a Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, que fora fundada em 1975. “Em seu segundo desfile, na terça-feira gorda, na passarela oficial a Quilombo deslumbrou o jornalista Otávio Name” (MOURA, 1986, p. 51).

Em 1978, as Escolas passam a desfilar na Rua Marquês de Sapucaí, “foi nesse mesmo ano que o carnaval chegava ao seu templo definitivo – a Rua Marquês de Sapucaí” (MOURA, 1986, p. 55). Além da discussão acerca da necessidade de consolidação material do espaço definitivo, o Carnaval de 1978 foi o último em que houve a divisão em grupos I, II e III. A partir do Carnaval de 1979, segundo a Riotur divulgara ainda no ano de 1978, os grupos deveriam ficar divididos em 1-A e 1-B, com oito Escolas em cada grupo. As demais Escolas comporiam os grupos 2-A e 2-B, respectivamente com 14 Escolas em cada grupo. De acordo com a novidade proposta pela Riotur, as Escolas de Samba do Grupo 1-A e 1-B desfilariam em dois dias na Marquês de Sapucaí, sendo oito Escolas no Domingo e oito Escolas na Segunda, enquanto as Escolas do Grupo 2-A e 2-B desfilariam nos mesmos dias na Avenida Rio Branco. Aproveitamos e mostramos um quadro da espacialidade e da temporalidade das Escolas de Samba no período de 1932 a 1978. Escolhemos esse período porque foi a partir de 1932 que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro começaram a desfilar na Praça Onze e o ano de 1978 marca o início dos desfiles na rua Marquês de Sapucaí.

Quadro 1 - Cronologia dos resultados das Escolas de Samba campeãs de 1932 a 1978

DATA	LOCAL	ESCOLA CAMPEÃ
07 de fevereiro de 1932	Praça Onze	Mangueira
26 de fevereiro de 1933	Praça Onze	Mangueira
11 de fevereiro de 1934	Campo de Santana	Mangueira
3 de março de 1935	Praça Onze	Vai como Pode
23 de fevereiro de 1936	Praça Onze	Unidos da Tijuca
7 de fevereiro de 1937	Praça Onze	Vizinha Faladeira
27 de fevereiro de 1938	Praça Onze	Não houve júri em função de um grande temporal que caiu no dia das apresentações
19 de fevereiro de 1939	Praça Onze	Portela
4 de fevereiro de 1940	Praça Onze	Mangueira
23 de fevereiro de 1941	Praça Onze	Portela
15 de fevereiro de 1942	Praça Onze	Portela
7 de março de 1943	Avenida Rio Branco	Portela
20 de fevereiro de 1944	Avenida Rio Branco	Portela
11 de fevereiro de 1945	Avenida Rio Branco	Portela
3 de março de 1946	Avenida Presidente Vargas	Portela
9 de fevereiro de 1947	Avenida Presidente Vargas	Portela
8 de fevereiro de 1948	Avenida Presidente Vargas	Império Serrano
27 de fevereiro de 1949	Avenida Presidente Vargas (Desfile oficial) Praça Onze (Desfile não oficial)	Império Serrano (Desfile oficial) Mangueira (Desfile não oficial)
19 de fevereiro de 1950	Avenida Presidente Vargas (Desfile oficial) Praça Onze (Desfile não oficial)	Império Serrano (Desfile oficial) Mangueira (Desfile não oficial)

4 de fevereiro de 1951	Avenida Presidente Vargas (Desfile Oficial) Praça Onze (Desfile não oficial)	Império Serrano (Desfile oficial) Portela (Desfile não oficial)
24 de fevereiro de 1952	Avenida Presidente Vargas (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Não houve concurso, porque caiu um forte temporal Unidos do Indaiá
15 de fevereiro de 1953	Avenida Presidente Vargas (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Portela Acadêmicos do Engenho da Rainha
28 de fevereiro de 1954	Avenida Presidente Vargas (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Mangueira Beija-Flor
20 de fevereiro de 1955	Avenida Presidente Vargas (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Império Serrano Corações Unidos de Jacarepaguá
12 de fevereiro de 1956	Avenida Presidente Vargas (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Império Serrano Flor do Lins
3 de março de 1957	Avenida Rio Branco (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Portela Unidos de Bangu
16 de fevereiro de 1958	Avenida Rio Branco (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Portela Mocidade Independente de Padre Miguel
8 de fevereiro de 1959	Avenida Rio Branco (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2)	Portela Unidos de Padre Miguel

28 de fevereiro de 1960	Avenida Rio Branco (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Portela  Caprichosos de Pilares Unidos de Vila Isabel
12 de fevereiro de 1961	Avenida Rio Branco (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Mangueira  Unidos do Cabuçu Imperatriz Leopoldinense
4 de março de 1962	Avenida Rio Branco (Grupo 1) Praça Onze (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Portela  Unidos de Bangu Independente do Leblon
24 de fevereiro de 1963	Candelária (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Acadêmicos do Salgueiro Unidos da Capela Acadêmicos de Santa Cruz
9 de fevereiro de 1964	Candelária (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Portela Império da Tijuca  São Clemente
28 de fevereiro de 1965	Candelária (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Salgueiro Acadêmicos de Santa Cruz Unidos de São Carlos
20 de fevereiro de 1966	Candelária (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Portela São Clemente  Em Cima da Hora
5 de fevereiro de 1967	Candelária (Grupo 1) Avenida Presidente Vargas (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Mangueira Unidos de São Carlos  Unidos do Jacarezinho

25 de fevereiro de 1968	Candelária (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Mangueira Em Cima da Hora  Paraíso do Tuiuti
16 de fevereiro de 1969	Candelária (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Salgueiro Acadêmicos de Santa Cruz Unidos do Cabuçu
8 de fevereiro de 1970	Candelária (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Portela Império da Tijuca Cartolinas de Caxias
21 de fevereiro de 1971	Candelária (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Salgueiro Em Cima da Hora Caprichosos de Pilares
13 de fevereiro de 1972	Candelária (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Império Serrano Tupi de Brás de Pina Império de Campo Grande
4 de março de 1973	Candelária (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Praça Onze (Grupo 3)	Mangueira Unidos de São Carlos Acadêmicos de Santa Cruz
24 de fevereiro de 1974	Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 1) Avenida Rio Branco	Salgueiro União da Ilha do Governador Unidos de Padre Miguel

	(Grupo 2) Avenida Graça Aranha (Grupo 3)	
9 de fevereiro de 1975	Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 1) Avenida Rio Branco (Grupo 2) Avenida Graça Aranha (Grupo 3)	Salgueiro Lins Imperial  Arranco
29 de fevereiro de 1976	Mangue (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Avenida Rio Branco (Grupo 3)	Beija-Flor Império de Tijuca  Arrastão de Cascadura
20 de fevereiro de 1977	Avenida Presidente Vargas (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Avenida Rio Branco (Grupo 3)	Beija-Flor  Arrastão de Cascadura Acadêmicos do Engenho da Rainha
5 de fevereiro de 1978	Rua Marquês de Sapucaí (Grupo 1) Avenida Presidente Antônio Carlos (Grupo 2) Avenida Rio Branco (Grupo 3)	Beija-Flor  Unidos de São Carlos  Em Cima da Hora

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de informações disponíveis na Enciclopédia Riotur (1991)

De acordo com o Quadro 1, podemos perceber algumas alterações em relação aos certames das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Os primeiros desfiles oficiais foram realizados na Praça Onze, no entanto, como afirmamos acima, o ano de 1942 se singularizou por ser “o último desfile da verdadeira Praça Onze” (RIOTUR, 1991, p. 200). Em 1949, 1950 e 1951 aconteceram dois desfiles, um considerado oficial, em função de ser organizado pela Federação das Escolas de Samba, e o outro não oficial, organizado pela União Geral das Escolas de Samba. A partir de 1952, com a fusão da Federação com a União, surgiu uma nova entidade, a Associação das Escolas de Samba, concretizando, portanto, a unificação dos desfiles.

Ainda no ano de 1952, de acordo com o Quadro 1, iniciou-se uma divisão de categorias entre as Escolas de Samba. Essas passaram a ser classificadas em grupos 1 e 2. A partir de 1960, as Escolas de Samba voltaram a ser classificadas, agora em Grupo 1, 2 e 3. Essa classificação durou até o ano do primeiro desfile na rua Marquês de Sapucaí, em 1978. A partir de 1979, as Escolas de Samba foram divididas entre os grupos 1-A, 1-B, 2-A e 2-B. Já em 1987, as Escolas foram classificadas em grupo 1, grupo 2, grupo 3 e grupo 4. Em 1989, além dos grupos 1, 2, 3 e 4, foi criado o Grupo de Acesso, grupo esse “composto por escolas de samba recém-formadas, aspirantes a participarem oficialmente dos desfiles” (RIOTUR, 1991, p. 247).

Em 1990, foi criado o Grupo Especial, destinado às principais Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o que nos torna oportuno esclarecer que todas as nossas análises e comparações têm como base as Escolas de Samba que desfilam nesse grupo. Desse modo, quando buscamos compreender o processo de transformação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, bem como a busca pela sua espacialidade, sempre referimo-nos às Escolas de Samba que se fazem presente no grupo mais importante, seja ele grupo 1, grupo 1-A ou, como atualmente é chamado, Grupo Especial. Essa departamentalização se faz necessária em função de uma maior possibilidade de acesso às fontes, já que os pesquisadores sempre contemplam, em sua maioria, as Escolas de Samba que desfilam no grupo principal, estas que foram as principais constituintes do processo de busca de reconhecimento social e da luta pela sua espacialidade, luta essa consolidada a partir da construção da Marquês de Sapucaí, que logo ficou conhecida como Sambódromo.

## 4.2 O Templo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro: a Marquês de Sapucaí

Surgida em 1984 com a consolidação de um antigo sonho dos sambistas cariocas, em especial daqueles oriundos das Escolas de Samba, a Passarela do Samba, mais conhecida como Sambódromo, construída na rua Marquês de Sapucaí, não deixou de ser alvo de uma série de críticas por parte dos sambistas e intelectuais, que viam nas estruturas de concreto uma forma de imposição ao desfile com a inclusão de um novo quesito.

O que de fato representou a consolidação de um sonho tão antigo que era a aquisição de um espaço definitivo para a feitura dos desfiles carnavalescos? Ao ser construído pelo Governo do Estado, não estaria este interessado nos ganhos políticos que poderiam advir após a realização de um sonho dos sambistas? A feitura de uma passarela de concreto não colocaria em xeque uma tradição, uma vez que de acordo com o projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, a monumentalidade da passarela não combinaria com as decorações carnavalescas? Ela realmente consumou a não participação popular nos desfiles, uma vez que os ingressos ficavam cada vez mais caros? A Marquês de Sapucaí foi construída

[...] em tempo recorde -120 dias sob projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e cálculo estrutural do engenheiro José Carlos Sussekind. A obra, do governo estadual de Leonel Brizola – recém impossado após as primeiras eleições diretas desde o golpe militar de 1964 – teve como maior entusiasta o vice-governador Darcy Ribeiro. O gaúcho e o antropólogo, baseado em suas próprias maneiras de interpretar o fenômeno sociopolítico do carnaval, proporcionaram aos sambistas o espaço por anos almejado, materializado em uma edificação monumental, com arquibancadas e camarotes de concreto, museu, unidades escolares que funcionariam fora do período carnavalesco e a famigerada praça da apoteose. (FIGUEIREDO, 2009, p. 71).

Essas transformações ocorridas com a construção da Passarela do Samba estão atravessadas por uma estética do consumo, já que o desfile se transformou em espetáculo e os personagens passaram a ser os famosos da sociedade artística e televisiva. Afinal, as Escolas se profissionalizaram e a lógica do mercado não dava mais condições de continuidade ao amadorismo. O Carnaval praticado na Passarela do Samba serviu para consolidar o padrão luxo/riqueza. A visão do Carnaval não era mais a do sambista que outrora se apresentava sem correria, com o samba no pé, fruto de uma coletividade. Agora, as vistosas fantasias, os ricos adereços e os enormes e luxuosos carros alegóricos davam o tom da festa.

Todavia, não podemos deixar de salientar o outro lado da festa. É visível o processo transformador ocorrido com a consolidação de um espaço definitivo para as Escolas de Samba apresentarem seus desfiles. Isso não significa afirmar que foi com o surgimento da Passarela do Samba que os desfiles tomaram proporções grandiosas. Ao contrário, a Passarela do Samba veio suprir uma necessidade já observada desde a década anterior, especificamente quando foram construídas as passarelas desmontáveis. O fato de a Passarela do Samba ser vista como um monumento permanente não confere a ela o marco decisivo da condição de mudança na feitura do Carnaval, muito menos o processo de verticalização da festa.

A verticalização estética da festa é visível desde o carnaval de 1974, quando o Salgueiro trouxe para a avenida o enredo *Rei da França na Ilha da Assombração*, em que Joãozinho Trinta começou a valorizar a grandiosidade das alegorias. Joãozinho percebeu o crescimento da passarela e deu maior visibilidade para os espectadores que assistiam aos desfiles nas arquibancadas. Desta forma, para alcançar essa visibilidade, era necessário que as alegorias aparecessem mais. O que Joãozinho Trinta fez foi despertar o gosto pelo aspecto visual. Conseguiu perceber que a monumentalidade das Escolas de Samba evidenciavam-se também em suas alegorias, em seus carros e fantasias. A construção da Passarela na verdade veio atender a uma necessidade já concreta, tornando-se o espaço de consumo de uma festa que naturalmente havia passado por uma série de transformações. O Carnaval mudara, pois os elementos oriundos da cultura popular são dinâmicos, e o próprio homem adapta-se ao seu meio.

As transformações são inerentes à sociedade. Aquela antiga Escola de Samba com dezenas de ritmistas e brincantes não preencheria o espaço destinado ao seu desfile na década de 1980. Elas foram despertando o gosto pelo samba e, com esse desejo, cresceu o seu número de simpatizantes e brincantes. No entanto, reiteramos que a monumentalidade da Marquês de Sapucaí é posterior à monumentalidade do desfile das Escolas de Samba. Em relação ao efeito estético, quer queiramos ou não, está atravessado por um julgamento pessoal e, por isso, divergem as opiniões sobre a monumentalidade e o luxo apresentados pelas Escolas de Samba.

A Marquês de Sapucaí é o espaço simbólico, físico, mensurável, o lugar de parte da população, que nos dias dos desfiles continuam invertendo a ordem. O sambista tomou posse desse espaço que, por direito, é seu. Mesmo que os

espectadores possam pagar para assistir aos desfiles, os atores continuam sendo os sambistas, os representantes das Escolas de Samba. Os sambistas foram e continuam sendo os que modelam e remodelam o espetáculo.

Se reclamamos bastante quanto às mudanças ocorridas nas Escolas de Samba que culminaram nessa grandiosidade, é necessário estarmos atentos ao fato de que tal grandiosidade era de fato protagonizada por esses sambistas que viam na festa carnavalesca a possibilidade de mostrar sua competência. Afinal, se as classes média e rica se apossaram das Escolas de Samba e do seu espaço de apresentação como afirmam alguns saudosistas, e se, para assistir ao Carnaval têm que pagar, tudo isso é fruto de uma transformação propiciada pelos próprios integrantes das Escolas de Samba. O que salientamos é que as transformações, sejam elas estruturais ou estéticas, foram protagonizadas pelos próprios produtores da festa, ou seja, pelos bambas.

Outra questão muito discutida com a construção da Passarela na Marquês de Sapucaí diz respeito à decoração do ambiente destinado aos sambistas. Desde a época da Praça Onze, os espaços destinados aos desfiles das Escolas de Samba eram decorados para o recebimento dos foliões. Com o passar dos anos, o poder público começou a promover concursos para que os artistas pudessem, a partir de um tema, propor uma decoração para os dias de Carnaval.

Com a inauguração da Marquês de Sapucaí e por conta do desejo do seu idealizador estético, Oscar Niemeyer, a Passarela em si já apresentava a sua monumentalidade. De acordo com esse arquiteto, não haveria necessidade de decorar o espaço que, como bem frisou Niemeyer, não era destinado apenas às Escolas de Samba, uma vez que o discurso do governo

Não menciona a obra como a realização de um projeto exclusivo para o samba, mas sim para a cidade como um todo, privilegiando o público espectador, mais do que o sambista, como principal usuário do espaço. De fato, junto à necessidade de um novo espaço para o carnaval, foi incorporado ao projeto elementos do programa educacional, um museu e uma praça aberta para diversos eventos. A passarela, em forma de corredor, adequou-se perfeitamente à linearidade da festa em desfiles das Escolas, porém, a praça projetada não serviu aos sambistas e nem se revestiu das qualidades próprias da praça urbana. (FIGUEIREDO, 2009, p. 75).

A Marquês de Sapucaí não surgiu apenas para o exercício ordinário dos sambistas nos dias de Carnaval. No entanto, independentemente da elaboração do

projeto, com toda sua monumentalidade, com as preocupações educacionais e artísticas, a Passarela do Samba identificou-se como o Templo do Carnaval carioca, o espaço do apogeu do samba há muito reivindicado pelos seus expoentes.

Outro questionamento acerca da Passarela do Samba diz respeito ao processo elitizador da qual foi responsável. Com a Marquês de Sapucaí o processo de segregação das massas populares tornou-se mais evidente, evidenciado pelo fato de ser cada vez mais difícil alguém da camada pobre da população conseguir desfilar na sua Escola do coração, pois as fantasias encareciam cada vez mais. Além desse aspecto, outro muito externado acerca da elitização dos desfiles diz respeito aos ingressos que são colocados à venda para o público. Os ingressos se tornaram cada vez mais caros, em função do aumento do turismo voltado para o Carnaval.

Esses comentários são relevantes, porém cabem algumas reflexões. Carnaval é arte popular e os desfiles das Escolas de Samba enquadram-se nessa perspectiva de arte, e como todo artista, os sambistas também merecem ser remunerados pelo seu trabalho, afinal, os desfiles das Escolas de Samba se tornaram um espetáculo teatral a céu aberto. Assim como em qualquer apresentação teatral, qualquer show de um cantor famoso tem os lugares destinados àqueles que querem mais conforto e, por isso, pagam mais. Essa diferenciação de valores faz parte da lógica capitalista, na qual as Escolas de Samba, assim como qualquer forma de manifestação artística, estão inseridas. Portanto, se ao irem ao Sambódromo alguns pagam mais caro para ficar nos camarotes, nas frisas ou no setor turístico, o mesmo acontece com qualquer show de qualquer artista famoso.

Além de ingressos mais baratos disponibilizados para aqueles que não podem ou não querem pagar uma quantia alta para assistir aos desfiles das Escolas de Samba, as primeiras arquibancadas, aquelas que se situam logo no início do desfile, são destinadas à comunidade que acompanha as Escolas de Samba. Assim, os ingressos desse local são rateados entre as agremiações de acordo com o dia do desfile e as próprias Escolas distribuem-nos dentro da comunidade.

As dispendiosas fantasias, que são hoje vendidas pela Internet para que os turistas possam desfilar, fazem parte do próprio crescimento das Escolas de Samba. Hoje o samba carioca se faz presente até no Japão e em vários locais do mundo o samba das Escolas de Samba são conhecidos. Portanto, em um mundo

globalizado, as Escolas se adéquam à nova configuração mundial, afinal de contas, cultura é movimento, é dinamismo, e foi por conta da capacidade que as Escolas de Samba tiveram de se adaptar às mudanças e transformações, tanto em nível cultural quanto estrutural, que lhes permitiu continuar sendo a grande detentora do maior espetáculo audiovisual da Terra. Portanto, a “Escola de Samba é puro dinamismo e mobilidade, além disso, o espetáculo não se repete, mesmo no desfile das campeãs, quando já não há muito estímulo para competição” (RECTOR, 1995, p. 972).

Em relação às fantasias, que de fato são caras, existem as alas da comunidade. O ensaio técnico, como é chamado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), tem como finalidade proporcionar aos membros das Escolas o espaço e ambiência do que é um desfile. Assim como em uma ópera ou em uma peça teatral, os diretores das Escolas de Samba, com seus artistas, fazem os ensaios para tudo sair da melhor forma possível no dia da apresentação oficial.

Nos ensaios técnicos, a bateria pode parar para fazer os últimos ajustes, é lá que as alas saberão quantos passos terão que dar durante os 700 metros de desfile. É nessa ambiência que o mestre-sala e a porta-bandeira percebem onde estará o jurado e, assim, podem ensaiar a sua dança nobre. É nesse local que a diretoria de harmonia pede para uma ou outra ala voltar, apressar o ritmo do samba ou torná-lo cadenciado. Portanto, o ensaio técnico é uma técnica apropriada pelos sambistas para no dia da apresentação tudo sair perfeito - pois qualquer deslize, o menor que seja, será motivo de punição pelos jurados.

O cidadão do samba, o sujeito do morro que faz parte das Escolas de Samba não sumiu como querem alguns saudosistas. Ele continua lá e sai nas Escolas de Samba. O que dizer das alas da comunidade, nas quais muitas fantasias são distribuídas, para que a comunidade possa se fazer presente nos desfiles carnavalescos? São essas alas, muitas vezes coreografadas, que representam parte da comunidade no samba das Escolas de Samba. Dessa forma, o crioulo continua sim sendo um dos principais expoentes do mundo do samba. Dizemos principais expoentes, porque no mundo do samba não há, segundo Da Matta (1997), hierarquia. No Carnaval, no tempo quente da festa, na Marquês de Sapucaí, todos são iguais, todos estão unidos por um determinado fim: apresentar um espetáculo jamais visto e se possível tornarem-se campeões.

Todavia, os sambistas sabem que, mesmo não sendo campeões do Carnaval, são campeões da vida, continuam driblando as dificuldades para, no domingo ou na segunda-feira de Carnaval, se fazerem presentes na Marquês de Sapucaí. Esses sujeitos do samba, oriundos dos morros e favelas do Rio de Janeiro, são a herança viva do samba. São eles os herdeiros dos primeiros sambistas, são eles que estão dando continuidade aos protagonistas de uma herança africana que encontrou no Brasil o seu berço.

Os sambistas são os desbravadores do mundo do samba, os que lutaram e conquistaram seus espaços. São eles que são vistos, ao produzir sua arte, por milhares de pessoas mundo afora. Foram esses sambistas que territorializaram seu espaço, que praticam a festa de forma ordinária, que consomem a festa a seu modo e fazem da Marquês de Sapucaí um espaço de estratégia, um espaço que serve para demonstrar que as transformações no mundo do samba não foram feitas de cima para baixo, como se eles fossem apenas objetos que possibilitassem a visibilidade de uma nova forma de produção cultural.

Um espaço que serve para demarcar o quão a comunidade continua no samba é a bateria. Quem são os ritmistas? De onde vêm? Que camada social representam? Com exceção de alguns poucos elementos externos ao mundo do samba, que são filmados no dia do desfile, como o artista Edson Celulari que há vários anos sai na bateria da Beija-Flor, os demais são pessoas que moram perto da Escola, e, como nos externou Paiva (2012), um ex ritmista da Estação Primeira de Mangueira

[...] não tem conversa meu amigo, eu tinha que ensaiar mesmo, tive que fazer teste para sair no nipe de tamborim, lá não tem dessa, eu e meus irmãos, para sairmos na bateria tínhamos que provar que sabíamos tocar. Quando eu descia do palco, meu antebraço estava intocável, inchado, meus dedos doloridos, pois a bateria toca até amanhecer.

De acordo com a fala de um ex ritmista da Surdo Um, como é chamada a bateria da Estação Primeira de Mangueira percebemos o quanto é difícil a prática diária de um ritmista de Escola de Samba, o quanto ele tem que se dedicar aos ensaios, muitas vezes não sabendo se vai participar do desfile oficial. Apesar de uma escola possuir entre 300 e 320 ritmistas, a procura por uma vaga na bateria é muito grande, o que faz com que esses batuqueiros se dediquem sobremaneira, para no dia do desfile poderem defender sua escola. Essas transformações são

todas inerentes ao processo de consolidação do espaço festivo concretizado a partir da construção da Marques de Sapucaí, pois

O homem, como qualquer outro animal, toma posse e defende um certo espaço físico. Os metros que compõem a avenida são território conquistado pelo homem do povo. A territorialização é um conceito básico do comportamento animal (racional e irracional, definida como atividade de um organismo em reivindicar uma área e defende-la, mesmo contra os membros da própria espécie (H. E. Howard). O território é pois um dado fundamental para a sobrevivência. A avenida (ou passarela) é o território conquistado para todo o sempre, sujeito apenas a chuvas e trovoadas, não celestiais, mas políticas. (RECTOR, 1995, p. 971).

Certamente, o espaço é bem mais do que um elemento essencial à sobrevivência, pois as Escolas de Samba possuem toda uma trajetória de nomadismo da folia, atravessada pelas mudanças ocorridas na espacialidade da festa. No entanto, a dimensão cultural se faz presente nesse espaço conquistado pelos sambistas, é a sua relação de sociabilidade que se faz inerente em um espaço, que, embora destinado a uma série de finalidades, dentre as quais a educação, está fortemente marcado pelo Carnaval. Em outras palavras, ao menos em nível externo, a Marquês de Sapucaí tem uma visibilidade maior nos dias de folia momesca.

Ao organizar a cultura de um modo particular, os sambistas apresentam sua forma de praticar a festa carnavalesca, e tal forma - alicerçada no samba-enredo, em um desfile linear, na preocupação com um tempo destinado à passagem das Escolas de Samba, com o luxo, com cada quesito que faz parte de um somatório capaz de fazer com que qualquer uma das Escolas desça para o Grupo de Acesso – necessitou de certo tempo para ser cristalizada, pois uma mudança comportamental, mesmo que feita dentro de um espaço há muito esperado, requer tempo.

Tal tempo possibilitou as mudanças ocorridas dentro da festa na Marquês de Sapucaí. Destacamos o número de Escolas de Samba que desfilaram no Grupo Especial, que mudou por diversas vezes até chegar ao número atual, apenas doze Escolas, sendo que uma desce para o Grupo de Acesso, ao passo que uma do Grupo de Acesso sobe (LIESA, 2011).

No entanto, essa regra não é irreduzível. Para exemplificar a não irreduzibilidade do certame, citamos o Carnaval de 2011, quando, em função de um

incêndio nos barracões das Escolas de Samba Portela, União da Ilha e São Clemente, estas não competiram, permitindo assim, no Carnaval de 2012, uma singularidade, um número ímpar de Escolas de Samba. Desse modo,

A Renascer de Jacarepaguá conquista o título do Grupo de Acesso A e fará parte do Grupo Especial em 2012. Como nenhuma agremiação da elite do carnaval foi rebaixada, por conta do ocorrido na Cidade do Samba, o Carnaval de 2012 contará com desfiles de 13 agremiações. (LIESA, 2011).

Nesse sentido, a Marquês de Sapucaí deve ser vista com um texto que pode ser lido pelo usuário. O que dá visibilidade à Passarela do Samba é o espetáculo protagonizado pelas escolas, criadoras e criaturas de um processo cultural que tem a capacidade de se adequar à conjuntura presente, pois criar “é ter a capacidade de ir além dos padrões e regras percebidas, instaurando o novo” (RECTOR, 1985, p. 972).

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, independentemente do local destinado para os desfiles, sempre tiveram a competência de criar. Por ter essa capacidade de criação, é que conquistaram seu espaço definitivo. Apesar de ser um espaço delimitador, do ponto de vista geográfico, atomizado, este continua sendo o berço das transformações auferidas pelas Escolas de Samba.

O que de fato se transformou com a construção da Passarela do Samba na rua Marquês de Sapucaí foi a perda do caráter de transitoriedade, que antes era diversificado e imprevisível, passando a se tornar um espaço determinado, mensurável, alicerçado em metros quadrados bem delimitados em largura e comprimento. No entanto,

É sobretudo um espaço simbólico, o lugar do povo, lugar de poder e de domínio, durante três dias por ano. O próprio espaço já é um espaço pré-determinado e delimitado; mas uma vez dado, sua melhor utilização ficava por conta daquele que produz cultura, que faz o Carnaval. Em outras palavras, a passarela é um lugar urbano que abrange duas variáveis: 1. Um espaço fisicamente urbanizado, onde se situam arquibancadas e camarotes ao longo da avenida; 2. Um espaço onde pessoas realizam uma determinada atividade, que depende do relacionamento entre as mesmas. (RECTOR, 1986, p. 970).

A Passarela do Samba é o lugar do povo, feito para o povo e apropriado por ele - ainda que parte da classe média e até alta faça o papel de espectador da festa quando nos dias de Carnaval vai assistir aos desfiles das Escolas de Samba.

Dessa forma, compreendemos a Marquês de Sapucaí como um lugar de relações de trocas simbólicas, de consolidação de conquistas por parte da comunidade sambista do Rio de Janeiro, que, apesar dos problemas oriundos da prática da festa carnavalesca em um local determinado, soube ao longo dos anos, resolver os problemas para depois tirar proveito.

Frisamos a sugestão de Niemeyer ao afirmar no memorial descritivo do projeto, que na “parte final do desfile, as arquibancadas se separam criando uma grande praça, solução que dará ao desfile uma nova possibilidade de dança, beleza e movimento. Sua monumental Apoteose” (FIGUEIREDO, 2009, p. 18), uma sugestão que logo se tornou obrigatoriedade quando, de acordo com Figueiredo (2009), o governo obrigou através da Funarj a inclusão do quesito apoteose, o que seria uma novidade no Carnaval de 1984, uma vez que com esse quesito, foi determinado

[...] que alguns jurados ficassem justamente ali na praça – forçando as escolas a não se dispersarem. O argumento oficial era de que, às escolas se oferecia um novo espaço, que deveria ser ocupado com criatividade. Cada escola que desenvolvesse a sua hipótese de Apoteose. De nada adiantou o argumento de que o desfile é linear e seqüencial. Que leitura do enredo não prescinde do esquema tradicional do desfile? O país vivia a sua transição na direção da abertura. Paradoxalmente o carnaval enfrentava uma decisão autoritária e impositiva. O que Darcy Ribeiro quis fazer com as escolas de samba não recomenda um antropólogo. É a mesma coisa que visitar uma comunidade indígena, e em vez de registrar, tentar melhorar as suas danças e rituais. (MOURA, 1986, p. 80).

Imposição à parte, os sambistas foram para a Passarela do Samba com a tentativa de mostrar mais um espetáculo, caracterizado pela necessidade de tirar uma boa nota no quesito Apoteose. “O resultado final foi um desastre. A apoteose na praça é simples forma, o conteúdo (a transmissão da imagem) já ocorreu na passarela” (RECTOR, 1985, p. 972). Com relação a isso, o jornalista Moura (1986) descreveu os desfiles de 1984 por ele considerados como um grande fiasco, uma vez que atendeu a uma postura autoritária em uma festa que tem como característica a permanente possibilidade de criação. Assim,

Umás rodopiavam em círculos. Outras se dispersavam, batidas pelo calor e pelo cansaço. Quando chegou a vez da Mangueira, o espetáculo inusitado: a velha Estação Primeira deu a volta na praça e voltou pelo mesmo caminho, numa decisão surpreendente e absolutamente sincronizada. No dia 7 de março O Globo mencionou a complexa manobra de retornar no sentido oposto designado pela

Riotur, observando que a escola conseguiu voltar com todos os seus carros alegóricos, seus destaques e sua bateria. Inicialmente atônita, a multidão da arquibancada e a que estava entrando pelo portão de acesso à Passarela logo compreendeu a intenção da escola, de se confraternizar com o público. E acompanhou a Mangueira num espetáculo de final de desfile que não se tem notícia na história do carnaval do Rio de Janeiro, segundo tradicionais personagens do samba, como D. Zica, viúva de Cartola e D. Neuma, presentes à Apoteose. (MOURA, 1986, p. 84).

Algumas questões, no entanto, merecem ser destacadas. A primeira refere-se ao fato de que, apesar de Figueiredo (2009) afirmar que Darcy Ribeiro por meio da Funarj obrigou a inclusão do quesito Apoteose, esse quesito não existia, pois os jurados foram os seguintes

Milton Rodrigues e Bené Nunes (bateria); Ricardo Cravo Albin e Ronaldo Miranda (harmonia); Geraldo de Melo Mourão e Fatima Guedes (samba de enredo); Eloíse Vasconcelos e Armando Nesi (evolução); Tatiana Memória e Marina Massari (fantasia); João Antônio e Caribé da Rocha (enredo); Maria L Noronha e Lena Frias (comissão de frente); Antônio Faro e Irene Orazen (mestre sala e porta bandeira); L. Figueiredo e Rubens Brietman (alegorias e adereços); Guilherme Araújo e Antônio C. Austregésilo de Athayde (conjunto). (ARAÚJO, 2003, p. 431).

A não existência de um quesito Apoteose é corroborada pela Riotur (1991) que, ao versar sobre a memória do Carnaval do Rio de Janeiro, mostra que os quesitos julgados foram; “bateria, harmonia, samba de enredo, evolução, fantasia, enredo, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, alegorias e adereços e conjunto” (RIOTUR, 1991, p. 239). Dessa forma compreendemos que a Apoteose não fora uma exigência por parte da Funarj, mesmo porque em 1984 outra singularidade ocorrera no Carnaval tendo sido “criada a Coordenação de Jurados, sendo realizado o I Concurso de Jurados” (ARAÚJO, 2003, p. 431).

Houve, entretanto a necessidade de apropriação da Apoteose por parte das Escolas de Samba e essa apropriação serviu para provocar a postura criativa dos seus componentes. Adequada ao quesito evolução e conjunto, a Praça da Apoteose obteve no Carnaval de 1984 sua condição de singularidade, uma vez que, como observou Moura (1986), a Mangueira fez um espetáculo jamais visto na história da Passarela do Samba no Rio de Janeiro.

Não podemos deixar de salientar que essa descrição pode ser vista como um sucesso, apesar de Figueiredo (2009), apoiado nas observações de Moura (1986) afirmar que o desfile foi atravessado por um grande fracasso. Corroboramos

as palavras de Rector (1995) ao afirmar que “o fracasso da primeira noite serviu de exemplo para o desfile na noite seguinte. Assim, um novo hábito, uma nova atitude comportamental, levou apenas 24 horas para ser adquirido pelo carioca” (RECTOR, 1995, p. 972).

Criação faz parte da essência das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, afinal, na década de 1980, essas Escolas já teriam percorrido um longo caminho, todo esse caracterizado por sua capacidade de mudança, por sua necessidade de adequação aos espaços que lhe foram destinados ou conquistados. Deste modo, a Apoteose deve ser compreendida como mais um espaço de possibilidade, que permitiu, a partir do desafio proposto pela própria geografia da praça, que os sambistas com suas características transgressivas pudessem se apropriar desses espaços, de acordo com a sua visão de espetáculo. Assim, de acordo com Rector (1985), surgiram no segundo dia de desfile,

[...] novas possibilidades combinatórias” e dentre essas possibilidades, houve “1 Evolução das alas: variação de lugar e rodopios (Salgueiro); 2. Divisão das alas para evolução com a concentração dos carros alegóricos em três fileiras centrais (Beija-flor); ou a colocação dos carros de um lado (Vila Isabel à direita da entrada) 3. Divisão da praça em três partes por meio de cordas, passando do corredor central para as laterais (Mangueira). (RECTOR, 1985, p. 972).

A mesma descrição de rodopio, utilizada por Moura (1986), é utilizada por Rector (1995). No entanto, os olhares são diferenciados – afinal, em relação à estética promovida pelas Escolas de Samba, bem como a sua criatividade, cabe um julgamento pessoal e nessa avaliação cada um se identifica com o que mais lhe interessa.

Ambos os autores, porém, deixaram de mencionar que o ano de 1984 foi um ano singular também pela forma inovadora da competição. Nesse ano desfilaram no Grupo 1 A 14 Escolas de Samba, sendo que 7 desfilaram no dia 3 de março, e sete desfilaram no dia 4 de março. No desfile do dia sete de março, a Portela se sagrou campeã com 203 pontos ao levar para a Avenida o enredo *Contos de Areia*, e no desfile da segunda-feira, dia 04 de março, a Mangueira foi a campeã com 208 pontos, com o enredo *Yes, nós temos Braguinha*.

No sábado, dia 10 de março de 1984, voltaram a desfilar para a disputa do que ficou conhecido como supercampeonato a Mangueira, Portela, Mocidade, Império Serrano, Beija-Flor, Caprichosos de Pilares, Unidos do Cabucú e

Acadêmicos de Santa Cruz (RIOTUR, 1991). Nesse ano ocorreu uma grande mudança no certame. De acordo com a comissão organizadora, foram proclamadas duas campeãs do Grupo 1: uma no campeonato do domingo e a outra no certame da segunda feira.

Ficou estabelecido que as três primeiras colocadas de cada dia desfilariam no sábado para a escolha da supercampeã. Além das três vencedoras do sábado, as duas primeiras colocadas do Grupo 1B, que desfilaram na sexta-feira, dia 02 de março, puderam competir, completando assim as Escolas de Samba que fariam parte do supercampeonato, por isso a participação da Unidos do Cabuçu e Acadêmicos de Santa Cruz, campeã e vice-campeã, respectivamente, do desfile de sexta-feira. Vale dizer que essa forma de competição logo foi descartada no ano seguinte.

Com o supercampeonato, a Mangueira se sagrou supercampeã do primeiro desfile da Passarela do Samba. Foi nessa conjuntura de Apoteose que a Mangueira, de acordo com Moura (1986), fez um dos maiores desfiles da história do Carnaval carioca. Vale ressaltar que a Mangueira vinha de uma quinta colocação do concurso de 1983, e vivia um jejum de títulos desde 1973, quando havia se sagrado campeã com o enredo *Lendas do Abaeté*. Todavia, no desfile de 1984,

[...] coube a Mangueira, última Escola a desfilarmos, apresentar uma solução original: virar na contramão e sair da avenida como entrou, amalgamada com o povo. Foi uma função nova, a de que a praça é só um espaço intermediário, de transição, que pode ser usado como uma concentração passageira, ao final do desfile. [...]. (MOURA, 1986, p. 33).

Por conta do campeonato conquistado na segunda-feira e por ter contabilizado uma pontuação superior às demais escolas, inclusive à Portela, campeã de domingo, a Mangueira encerrou o supercampeonato do sábado. Isso possibilitou à Estação Primeira o retorno para que pudesse ser ovacionada pelo público presente.

Se a Beija-flor colocou seus carros de lado, a Vila Isabel à direita, o Salgueiro rodopiou, a própria Mangueira, no desfile de segunda-feira, dividiu a praça em “três partes por meio de cordas, passando do corredor central para as laterais” (RECTOR, 1995, p. 972), as Escolas assim o fizeram por estarem buscando possibilidades de um desfile mais emocionante. Foram essas estratégias utilizadas por essas Escolas de Samba para buscar o tão sonhado campeonato. Nessa

estrutura de desfile, em que a Apoteose lançou um novo desafio para os sambistas, a Mangueira teve a felicidade de se apropriar do espaço de uma forma que mais agradou aos espectadores e aos jurados, bem como a felicidade de encerrar o desfile no sábado, o que possibilitou, em uma bela manhã de sol de domingo, o retorno dessa agremiação.

A espacialidade da Passarela do Samba, com suas transformações até a conquista da Marquês de Sapucaí no ano de 1984, também foi atravessada por uma série de mudanças na estrutura rítmica das escolas. As primeiras Escolas de Samba, por contarem com um contingente populacional reduzido, possuíam uma bateria pequena em relação às baterias que podemos escutar hoje, pois “raramente uma bateria contava com mais de 15 ritmistas e eram poucas as que conseguiam reunir mais de 100 componentes” (CABRAL, 1996, p. 89). Dessa forma, a conquista da Marquês de Sapucaí deve ser entendida como uma das “maneiras de fazer e dizer que dão sentido específico ao espaço social e à sua própria ação no interior desses” (TOPALOV ; DEPAULE, 2001, p. 20).

A conquista da espacialidade por parte das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ainda é desejada por parte dos brincantes do Carnaval de São Luis. Nessa perspectiva, Nogueira (2011) comentou que

Até hoje estamos esperando a nossa passarela fixa. Todo ano ressurgem as esperanças de fazermos em São Luis, o que foi feito no Rio de Janeiro. Lá os sambistas conquistaram seu espaço com a Marquês de Sapucaí, aqui, já desfilamos na Deodoro, debaixo do viaduto e agora estamos desfilando no Anel Viário, mas a passarela fixa que é bom ninguém faz. Mas é isso mesmo, vamos levando e fazendo o nosso carnaval e como todo brasileiro sabe a esperança é a última que morre.

Areosvaldo Paulo Nogueira, um senhor de 80 anos, é o presidente do Bloco Organizado Unidos de São Roque, um experiente folião, que brinca o Carnaval desde a década de 1940. De acordo com o depoimento do presidente Paulo, podemos perceber que a Marquês de Sapucaí se configurou como um sonho para os participantes da festa momesca de São Luís. Mais uma vez, se percebe que as transformações ocorridas no seio das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, sejam essas estruturais ou culturais, logo são, quando possível, absorvidas.

O processo de carioquização do Carnaval de São Luis deve ser compreendido juntamente com o processo das transformações que ocorreram nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, já que as conquistas e mudanças ocorridas no

Carnaval do Rio de Janeiro surtiram efeitos quase que imediatamente no Carnaval de São Luís, por isso, a construção conceitual de carioquização deve ser buscada a partir da compreensão de tais mudanças.

A questão rítmica também é de extrema importância para a elaboração do conceito de carioquização, já que dentre as mudanças ocorridas no seio das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a ala da bateria talvez seja a que mais sofreu tais transformações. Aquela bateria de couro, tocada de forma mais lenta, foi gradativamente cedendo lugar a uma bateria com instrumentos industrializados, cobertos com peles de nylon, contribuindo assim para a aceleração do ritmo.

## 5 DO TAN TANTANTAN AO BUM BUM PATICUBUM PRUNGUNRUNDUM: as mudanças rítmicas e identitárias das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

Em 1982 a Escola de Samba Império Serrano fez um dos maiores desfiles da sua história, imortalizando o *bum bum paticumbum prugurundum*, uma brilhante composição de Aluizio Machado. O samba de 1982 da Império Serrano foi uma das maiores críticas ao universo das Escolas de Samba, pois a letra afirmava que as Escolas de Samba haviam se transformado em “Super Escolas de Samba S. A. Super alegorias, escondendo gente bamba, que covardia”. Contudo, foi o compositor Ismael Silva o responsável pela aceleração, pois, de acordo com o sambista, quando ele começou

O samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O Samba era assim tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou um samba assim bum bum paticumbum prugurundum. (SILVA apud CABRAL 1975, p. 8).

O samba da Império Serrano pode ser visto como um paradoxo, já que se tornou o externar de uma crítica voraz contra a aceleração do samba. O termo em si foi uma estratégia utilizada por Ismael Silva para melhorar o andamento do samba, uma vez que, segundo esse compositor, a passagem do *tan tan tantan* para o *bum bum paticumbum prugurundum* possibilitou ao sambista caminhar enquanto tocava o instrumento. Em função dessa necessidade, o termo, que se tornou o enredo da Império Serrano de 1982, ao ser utilizado para criticar, dentre outras coisas, o andamento do samba, pode no nosso entendimento não ser o mais adequado para tal feito. Eis a letra

Império Serrano: bum bum patucumbum prugurundum (1982)  
 Bumbum paticumbum prugurundum / O nosso samba minha gente é  
 isso aí, é isso aí / Bumbum paticumbum prugurundum / Contagiando  
 a Marquês de Sapucaí (Eu enfeitei) / Enfeitei meu coração (enfeitei  
 meu coração) / De confete e serpentina  
 Minha mente se fez menina / Num mundo de recordação / Abracei a  
 coroa imperial, fiz meu carnaval, / Extravasando toda a minha  
 emoção / Óh, Praça Onze, tu és imorta / Teus braços embalaram o  
 samba / A sua apoteose é triunfal / De uma barrica se fez uma cuíca  
 / De outra barrica um surdo de marcação / Com reco-reco, pandeiro  
 e tamborim / E lindas baianas o samba ficou assim / Com reco-reco,

pandeiro e tamborim / E lindas baianas o samba ficou assim / E passo a passo no compasso o samba cresceu / Na Candelária construiu seu apogeu / As burrinhas, que imagem, para os olhos um prazer / Pedem passagem pros moleques de Debret As africanas, que quadro original / Iemanjá, Iemanjá, enriquecendo o visual (Vem meu amor) / Vem, meu amor, manda a tristeza embora / É carnaval, a folia, neste dia ninguém chora / Super Escolas de Samba S/A / Super-alegorias / Escondendo gente bamba / Que covardia! (MACHADO, 1982).

Na década de 1980, as Escolas de Samba já haviam passado por uma série de transformações no andamento da sua bateria contribuindo para o ritmo que temos hoje. Nessa perspectiva, o samba consegue construir um enredo riquíssimo que é possível observar em sua letra, além das transformações na espacialidade da prática festiva, em que o samba era dançado na Praça Onze, até a construção do seu apogeu na Candelária, desembocando na Marquês de Sapucaí, quando este se tornou o palco de consolidação das grandes alegorias.

O que nos interessa, apesar de discordarmos do título para a crítica ao andamento do samba, é justamente a parte em que a letra versa sobre a bateria, quando, “de uma barrica se fez uma cuíca e de outra barrica, um surdo de marcação.” Neste trecho podemos perceber o quão artesanal era o samba na época da Praça Onze.

Sandroni (2001) e Farias (2010) destacam nas suas declarações o atual ritmo acelerado da bateria das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Assim, a primeira discussão que apresentamos é justamente relativa ao processo de transformação rítmica do samba, pois, desde o início, os sambistas tinham consciência de que para alcançar sua identidade era necessário diferenciar a batucada das Escolas de Samba da batucada dos Ranchos. Por isso, em 1935, “os instrumentos de sopro foram proibidos” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 19). A proibição do Carnaval de 1935 chegou ao Carnaval de 1936, quando não foi permitido “o uso de instrumento de corda, nem de sopro, por estarem estes instrumentos fora do nosso ritmo” (JORNAL DO BRASIL, 1936, p. 9).

A proibição do uso de instrumentos de sopro coaduna-se com uma inexistência de estudos sobre o uso da simbologia rítmico-musical clássica ocidental<sup>22</sup> na transcrição musical de uma bateria. Aproveitamos para esclarecer que

---

<sup>22</sup> Por não serem compostas de músicos profissionais as baterias das Escolas de Samba não adota as notações, ou seja, o sistema de escritas musicais utilizados como representação gráfica para a execução da música.

não teremos preocupação em fazer uma análise musical das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, uma vez que concordamos com Pinto (2001) quando este afirma que

A transcrição que parte unicamente do material de áudio gravado, sem fazer uma estrutura prévia, reflete uma audiência externa da cultura musical a ser analisada. Pelo seu caráter externo esse tipo de transcrição contém uma grande porção de avaliação subjetiva do pesquisador. Em contrapartida uma análise interna pode, por exemplo, partir de seqüência de movimentos inerentes à técnica de execução de um instrumento levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro. (PINTO, 2001, p. 258).

A passagem da subjetividade para a objetividade é atravessada pela capacidade que o pesquisador tem de captar os movimentos que geram o som, pois “descrever tal fenômeno é um processo que passa do subjetivo ao discurso formulado com termos técnicos ou através de uma terminologia nativa” (PINTO, 2001, p. 257). É essa terminologia nativa que nos interessa, uma vez que, além da incapacidade de transcrevermos os toques de baterias em notas musicais, sabemos que a distância entre os diversos tipos de toques, além da liberdade para a execução rítmica que cada instrumentista tem, demonstra que

A teoria clássica mostra-se limitada para a descrição plena dos diversos aspectos do fazer musical de uma bateria devido a elementos peculiares à música afro-brasileira, como o caráter oral das práticas de aprendizado e a pluralidade das nuances interpretativas que ocorrem simultaneamente nesse grupo.[...] Descrições textuais servem como complemento indispensável para uma maior aproximação da grafia musical da realidade sonora, com a utilização de terminologias comuns às baterias de escolas de samba agregadas a terminologias musicais. (MESTRINEL, 2009, p. 36).

Por não apresentar códigos e notações universais para todos os instrumentos, os autores que apresentam notação musical popular utilizam diversas simbologias em função da diversificada quantidade de instrumentos, bem como da diversidade das formas de se tocar um instrumento. Por exemplo, os surdos de terceira e as caixas de guerra apresentam diversas formas de toque. No entanto, alguns trabalhos já apresentam uma singular preocupação em criar uma notação básica para facilitar a compreensão dos ritmos e técnicas percussivas existentes em uma bateria.

Sampaio e Bub (2004) escreveram a obra *Pandeiro Brasileiro* com o intuito de demonstrar o toque pretendido em cada ritmo que pode ser executado por esse instrumento. Sandroni (2001), na obra *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, ao fazer algumas considerações sobre a mudança rítmica do samba até se transformar em samba-enredo, identifica os tipos de batidas aplicadas na execução do samba. Pinto (2001) desenvolveu uma simbologia para facilitar o entendimento do que ele chama de estruturas elementares em análises etnomusicológicas. Em 2012, foi lançada no Rio de Janeiro a segunda edição do livro *O Batuque Carioca* de Guilherme Gonçalves e Odilon Costa – o segundo autor é um dos mais respeitados mestres de bateria do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

Ao transcrever o ritmo da baterias das Escolas do Rio de Janeiro, Gonçalves e Costa (2012) fazem uma série de considerações acerca dessas baterias: do processo de aceleração do andamento até a forma de tocar cada instrumento, além de mostrar a perfilação da bateria e sua forma de organização, produzidos a partir da linha rítmica executada pelos diferentes instrumentos. Cada bateria tem sua forma ou modelo de executar seus toques. Dessa forma, o modelo é

[...] uma base, a referência a partir das quais as variações e improvisações são efetuadas, a fonte de todas as outras realizações, um padrão rítmico. Este pode ser definido como repetição periódica de um padrão referencial. (MESTRINEL, 2009 p. 40).

Assim, o modelo rítmico de uma bateria apresenta o que os ritmistas chamam de pulsação, e por pulsação concordamos com Lucas (2002, p. 104), quando a define como “estímulos regulares recorrentes que articulam o contínuo temporal em unidade de mesma duração”.

Algumas considerações se fazem necessárias para que possamos compreender os questionamentos acerca do processo de mudança rítmica sofrido pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Pensamos que alguns conceitos nortearão a discussão, conceitos esses muitas vezes utilizados somente pelos mestres e ritmistas, mas que podem ser compreendidos por qualquer pessoa, mesmo que esta não faça parte do universo carnavalesco.

Derivada do verbo *bater*, a bateria é o conjunto de sons produzidos por um grupo de pessoas, chamadas ritmistas. O vocábulo *bateria* “tem relação com o gesto de bater na parte do couro que cobre o vazão existente no centro do

instrumento (de madeira ou metal) com um bastão ou com a própria mão” (OLIVEIRA, 1996, p. 105). De impacto ou de raspagem, os instrumentos de percussão são aqueles em que se obtém o som batendo neles com a mão ou com um bastão chamado baqueta.

Alem dos instrumentos utilizados para a composição de uma bateria, vocábulos como afinação, altura, andamento, atravessamento, balanço, bossas, breque, cadência, compasso, cozinha, descompasso, duração, entrosamento, intensidade, levada, marcação, naipe, paradinha, retomada ritmo, sustentação, talabarte, tempo e timbre são comuns no universo dos sambistas e, por fazermos parte de uma bateria<sup>23</sup>, pensamos que seja necessário uma explicação desses vocábulos, para que se possa entender o universo rítmico das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Essa breve e necessária explicação faz parte da organologia, que é “a numeração, descrição, localização e história dos instrumentos musicais de todas as culturas e de todos os períodos” (SHAEFFNER, 1932 apud PINTO, 2001, p. 265). Certamente, a nossa breve organologia não terá como principal preocupação localizar os instrumentos da uma bateria. Estamos mais preocupados em descrever e compreender a forma de tocar de cada um deles, bem como as variações rítmicas dos mesmos, pois são esses traços que darão sustentabilidade para a compreensão da identidade rítmica das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Mestrinel (2009, p. 99) afirma que:

A bateria possui instrumentos de timbres variados, com alturas graves, médias e agudas. Segundo o sistema desenvolvido em 1914 por Hornbostel e Sachs, os instrumentos podem ser divididos em quatro grupos que subdividem-se. Dois deles agrupam os instrumentos presentes nas baterias das escolas de samba; o grupo dos idiofones e o dos membranofones.

Nas baterias das Escolas de Samba, os instrumentos que fazem parte da categorias idiofones são: agogô, chocalho, frigideira, prato e reco-reco. São considerados instrumentos da categoria idiofones aqueles “instrumentos cujo material soa por si” (MASTRINEL, 2009, p. 99) Os idiofones segundo Pinto (2001) podem ser subdivididos em: idiofones de percussão direta, como matracas e agogôs, e idiofones de percussão indireta como chocalhos e reco-recos. Já “os

---

<sup>23</sup> Faço parte da bateria do Bloco Organizado Unidos de São Roque desde 1986, ano de sua fundação. A partir de 1992, tornei-me mestre de bateria do referido Bloco.

tambores percutidos sobre uma pele animal ou sintética são chamados membranofones” (MARTINEL, 2009, p. 99).

Os membranofones que compõem uma bateria de Escola de Samba são caixa, cuíca, pandeiro, repinique, surdo, tamborim e timbau, além de uma série de outros instrumentos que, muitas vezes, são colocados para dar uma nova sonoridade ao ritmo da bateria. Pinto (2001) subdividiu os membranofones em tambores percutidos diretamente, tambores de pele emoldurada, tambores de chocalho, tambores dedilhados e tambores de fricção.

Começamos pelo surdo, o maior e mais pesado instrumento de uma bateria. Na verdade ele é um grande tambor. Segundo Farias (2010), é creditado ao compositor Alcebíades Barcelos, (o Bide), a invenção do surdo ainda na década de 1920. Temos pois, um instrumento 100% brasileiro. De acordo com Cabral (1974), foram os componentes da Estácio os primeiros a adotar o surdo na composição da bateria.

Com o passar dos anos e com as mudanças nas confecções dos instrumentos, o surdo passou a ter, além da finalidade de marcação do samba – por isso alguns são chamados de surdo de marcação – a necessidade de cortar o samba, por isso são chamados de surdo de corte. Em outras palavras, nas baterias das atuais Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, com exceção da Mangueira, existem os surdos de primeira, de segunda e de terceira, cada um com a sua função.

O surdo de primeira é o responsável pelo chamado tempo forte do samba, produz o grave da bateria e é tocado no segundo compasso do samba. Geralmente tem 24 polegadas, sendo o instrumento que dá o andamento principal da bateria, também conhecido como guia, já que os demais tocam de acordo com sua marcação. O surdo de segunda, geralmente com 22 polegadas, é tocado no primeiro compasso de tempo da bateria, é chamado de surdo de resposta, pois é tocado respondendo ao surdo de primeira, fazendo o chamado tempo fraco da bateria. O surdo de terceira, que possui em média 20 polegadas, é tocado no intervalo de tempo entre o compasso forte e o fraco, produzindo uma espécie de corte nos dois tempos, por isso é também chamado de surdo de corte. Por ser um instrumento tocado intermediando o surdo de primeira e o de segunda, sua batida “varia de agremiação para agremiação, pois cada uma utiliza o tempo do corte” (FARIAS, 2010, p. 77). Em função da possibilidade de ser tocado de diversas formas, desde

que seja cortando os surdos de primeira e de segunda, o surdo de terceira, segundo Sudoh (apud FARIAS, 2010, p. 78).

[...] é a identidade da bateria da escola e bate em cima e entre o tempo dos surdos de primeira e segunda. A afinação é média e, dependendo da escola, são usados surdos Abre-Alas, Maracanã, Surdo e Mor. A terceira é usada de quatro formas: com a batida tradicional da escola, por cortadores, fixos; livres; em convenções. Essas quatro formas também são usadas em combinação, a gosto do mestre para realçar partes do samba enredo.

O surdo de terceira é um dos instrumentos facilitadores para identificar as Escolas de Samba por conta da liberdade que os tocadores têm. É justamente essa liberdade que diferencia os ritmistas de uma Escola para outra, e como bem frisou Sudoh, (apud FARIAS, 2010) as formas de batida dos surdos de terceira ficam a cargo ou gosto de cada mestre. É esse gosto que dá a singularidade de uma batida de terceira de uma Escola de Samba para outra, e já que os gostos são diferentes de um mestre para outro, essa diferenciação permite identificar a batida de uma Escola de Samba.

Para melhorar o entendimento acerca dos diversos tipos de surdos Sudoh (apud FARIAS, 2010, p. 82) classificou os mesmos de acordo com o tamanho. Dessa forma o surdo de 26 polegadas é chamado de gigante, o de 24 polegadas de treme-terra, o de 22 polegadas, de Abre-Alas, o de 20 polegadas, de Maracanã, o de 18 polegadas, Surdo e o de 16 polegadas chamado de Mor.

O repique, ou repinique, instrumento que tem em média 12 polegadas, produz um som bastante agudo. É o instrumento mais usado para fazer os chamados breques e paradas, bem como para dar a chamada para a entrada da bateria, ou seja, quando toda a bateria está sem tocar, o repinique dá os primeiros toques, e a bateria responde, dando início ao batuque. Por isso é chamado de entrada. Obviamente, se o tocador do repique der uma entrada errada, toda a bateria pode atravessar, ou seja, entrar em descompasso.

As caixas de guerra e os taróis são instrumentos utilizados nas marchas militares e que foram, com o passar dos anos, apropriados pelos sambistas. Os taróis têm em média 12 por 4 polegadas, portanto são bem mais finos do que as caixas – estas possuem em média 12 por 8. Na pele de resposta, ou seja, a pele que não é tocada, colocam-se os bordões para propiciar uma afinação diferente. A forma de tocar varia de acordo com o gosto de cada ritmista. Alguns tocam

posicionando os instrumentos no ombro, o que, segundo Farias (2010), é a forma mais antiga, pois muitos ritmistas colocavam o tarol no rosto para se esconder da polícia. Outros preferem tocar na altura da cintura. O certo é que, em função dos bordões colocados na pele de resposta, os taróis e caixas de guerra são tocados de forma rufada.

Também conhecido como roçar de platinela ou roca, o chocalho é um instrumento muito antigo, utilizado desde a Idade Média para a condução do gado. Movimentado para frente e para trás, produz um som mais suave e serve para dar sustentação e apoio às caixas e taróis.

O reco-reco “já era utilizado pelos negros africanos e indígenas brasileiros em seus ritos” (FARIAS, 2010, p. 87). De acordo com Farias (2010) foi introduzido no samba por Caburé. Os primeiros reco-recos eram feitos de madeiras, e com a industrialização dos instrumentos, passaram a ser feitos de metal. Destarte, por serem raspados com uma haste, produzem um som mais alto. Atualmente, poucas baterias utilizam esse instrumento na sua composição.

O agogô, que no candomblé é conhecido como gã, é um instrumento africano e produz um som agudo. É tocado com uma haste de metal e pode ser composto de duas, três ou quatro campânulas. O seu som agudo é de fácil identificação e a forma de tocar pode variar de acordo com o número de campânulas do agogô.

Apesar de sua grande importância nas baterias, a cuíca não é um instrumento de percussão, e sim de fricção. Seu tamanho pode variar entre 8 a 14 polegadas. Para ser tocado, o ritmista molha um pano e fricciona uma pequena haste que fica na parte de dentro da pele. É, juntamente com o pandeiro, o único instrumento que não vem com duas peles. O seu som é tirado a partir da fricção da haste que fica presa no centro da pele. Segundo Mestre Marçal (apud CABRAL, 1974, p. 103)

As cuícas eram construídas por uma barruquinha de vinho. O cara entrava com o couro molhado, vinha puxando e dava tacha nela toda. Ficava um surdinho. Ai, ele pegava uma vareta de bambu, furava a ponta com um alfinete quente, atravessando de um lado para outro, e enfiava um pedaço de arame. Pegava duas arruelas de couro, com dois furos em cada, e colocava uma pelas pontas. Dava dois furos no centro da pele da cuíca e metia por ali. Do outro lado, punha outra arruela e torcia para fixar a vareta. Só que assim, a cuíca não tinha resistência.

Atualmente, as cuícas são fabricadas e possuem mais resistência do que aquelas produzidas artesanalmente, como bem explicou Mestre Marçal. Por ser um instrumento difícil de ser tocado, já que se produz o som a partir da fricção, a cuíca geralmente é tocada pelos ritmistas mais experientes das Escolas de Samba.

O tamborim foi um dos instrumentos que mais sofreu modificações. Os primeiros eram quadrados, depois sextavados até chegar à forma atual oitavada. Mede atualmente 6 polegadas, sendo um dos instrumentos mais cansativos de tocar. Outra singularidade diz respeito ao número de baquetas utilizadas para tirar o som do tamborim. De acordo com Farias (2010, p. 85)

Antigos integrantes da Mocidade Independente de Padre Miguel contaram em seminário em homenagem ao mestre André, realizado em 29/10/09, que as baquetas múltiplas usadas hoje foram inspiradas em interessante fato ocorrido na escola. Disseram que naquela época a bateria da Mocidade continha apenas 27 integrantes e 4 tamborins, enquanto outras Escolas tinham um contingente muito maior e cerca de 20 tamborins. Para compensar o reduzido número de ritmistas e de instrumentos, os tamborinistas partiram as baquetas para aumentar o som dos instrumentos. Desse modo, podemos concluir que as baquetas múltiplas nasceram de uma necessidade da bateria da Mocidade.

Feito de madeira e medindo entre 10 e 14 polegadas, o pandeiro é um dos mais antigos instrumentos percussivos utilizados pelas Escolas de Samba. Foi, segundo Farias (2010), introduzido no samba por João da Baiana e com a aceleração do andamento passou a ser mais utilizado pelos passistas do que pelos ritmistas.

Esses são os principais instrumentos utilizados pelas baterias das Escolas de Samba. Claro que outros instrumentos fazem parte de uma bateria, no entanto isso varia de acordo com o gosto de cada mestre. Além disso, alguns instrumentos como ganzá, xequerê, frigideira, prato e faca praticamente foram abolidos pelas Escolas de Samba.

Esses instrumentos, ao serem tocados em conjunto, produzem um som uníssono capaz de encantar o público presente nas suas apresentações. Além de produzir um som pulsante, a bateria traz na forma de tocar, bem como no seu andamento os elementos constituintes de sua identidade. Por isso, pensar a identidade sonora de uma bateria de Escola de Samba significa compreender “o lugar da música na construção da identidade étnica-grupal e de gênero em um grupo historicamente subalternizado” (FERREIRA, 1997, p. 1).

As baterias são capazes de gerar uma identidade sonora. Essas identidades podem ser percebidas a partir da audição de seu desempenho percussivo. Nessa perspectiva, as “identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção” (OLIVEN, 1992, p. 26). Essas identidades são atravessadas pelo dinamismo que se faz presente na batida das Escolas de Samba e deve ser compreendido a partir da interação entre os mestres e seus ritmistas. Os conceitos utilizados pelos ritmistas e mestres são indispensáveis para a compreensão da dinâmica e da identidade rítmica das Escolas de Samba. A bateria é dividida em naipes, ou seja, o conjunto de instrumentos formadores de cada bateria, por isso falaremos sempre em naipe de tamborins, naipe de surdos, naipes de caixas e de outros mais.

É comum escutarmos que uma bateria fez um breque, uma paradinha ou uma bossa. O breque da bateria é o nome dado ao tempo que os ritmistas fazem geralmente no final do samba. Antes de retornar à primeira parte do samba, a bateria faz uma pequena pausa, um intervalo e, logo em seguida, faz a retomada. Depois, todos os ritmistas tocam dando continuidade ao ritmo que deve ser entendido como a medida de duração das notas. Nesse caso, o ritmo está associado à execução disciplinar do tempo da produção dos sons.

A paradinha, também chamada de bossa, muitas vezes é erradamente confundida com o breque. Enquanto o breque é executado para retornar à primeira parte do samba, a paradinha é uma pausa geralmente mais longa. Por ser uma pausa geralmente mais longa, a paradinha pode ser executada por uma série de instrumentos. Inicialmente, as paradinhas eram feitas pelos repiniques, contudo, com o passar dos anos, outros instrumentos foram utilizados para a execução das paradinhas, sendo mais comuns os surdos de terceiras e as caixas.

Intensidade, cadência, andamento, balanço, levada e sustentação são conceitos muito usados pelos sambistas e que, muitas vezes, em função da sua proximidade, tornam-se de difícil entendimento por parte dos ritmistas, que muitas vezes confundem tais denominações. Para melhor entender tais conceitos, Farias (2010, p. 148-149) pleiteia as seguintes classificações

Intensidade é o grau de força usada na execução dos sons, mais fortes ou mais fracos, cadência é o andamento, que pode ser mais lento ou mais rápido, de acordo com a característica da bateria.

Andamento é o grau da velocidade da música, balanço é a regularidade na intensidade do som e levada, é uma célula rítmica que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais. Sustentação é o andamento rítmico, que não deve diminuir nem acelerar durante o desfile.

Além dessas caracterizações que permitem identificar uma bateria, outros conceitos como atravessamento, descompasso e entrosamento são comuns entre os ritmistas das Escolas de Samba. É corrente, durante uma apresentação e outra, ouvir-se falar que a bateria atravessou. Por isso, atravessamento e descompasso apresentam o mesmo conceito, já que atravessar o samba ocorre quando a bateria “toca para um lado” e o intérprete “canta para o outro lado”. É quando o ritmo da bateria não condiz com o ritmo do canto, por isso, atravessamento é o descompasso entre os ritmistas e o canto da Escola de Samba.

Uma boa bateria é uma bateria que apresenta um bom entrosamento, e entrosamento segundo Farias (2010, p. 145), “é a perfeita combinação dos sons emitidos pelos vários instrumentos”. Contudo, vale ressaltar que uma bateria entrosada é aquela que tem um bom andamento e uma boa levada, e para isso a afinação é de extrema importância, pois a afinação “corresponde ao processo de produzir um som equivalente a outro por comparação” (FARIAS, 2010. p. 148).

A perfeita combinação dos sons emitidos pela bateria faz parte da sua execução musical, que, de acordo com Mestrinel (2001, p. 115) pode ser dividida em seções, ou seja, “momentos distintos que se desenvolvem de maneira integrada e contínua”. Esses distintos momentos da bateria podem ser classificados em: marcação, chamada ou subida, entrada, manutenção do ritmo, passagem e finalização.

Marcação é o momento preliminar à entrada de toda a bateria no acompanhamento do samba. [...]. A chamada normalmente é feita pelo repinique. Um ritmista experiente toca um desenho rítmico conhecido pelos demais componentes da bateria que respondem à chamada iniciando o ritmo.[...]. Esse momento também é chamado de subida (vai subir, significa que vai chamar o samba). [...] A entrada consiste basicamente no início do ritmo por toda bateria. Neste momento os instrumentos leves costumam executar desenhos pré-estabelecidos, que podem variar de acordo com a sinalização do mestre ou dos líderes desses naipes. [...] A manutenção do ritmo é feita principalmente pelos instrumentos pesados, mas é responsabilidade de todos os naipes. Consiste em manter o mesmo andamento do samba. [...] As passagens são trechos que apresentam singularidades, momentos fragmentados da execução.

Pode-se referir a um detalhe de execução de determinado instrumento como uma passagem (por exemplo uma passagem de tamborim no refrão). A finalização consiste em uma virada que designa o fim da execução do ritmo [...]. (MESTRINEL, 2009, p. 116-117).

Esses conceitos são utilizados como uma metodologia de ensino por parte dos mestres de baterias das Escolas de Samba. Apesar de todos fazerem parte do cotidiano musical de qualquer musicista, é preciso compreender que os ritmistas não são músicos ou percussionistas de profissão. Com raras exceções, encontram-se nas baterias das Escolas de Samba um percussionista profissional ou um músico, por isso, é comum os mestres afirmarem que tocam de ouvido, já que não existem partituras para a produção de compartilhamento do saber musical.

Qualquer músico pode cifrar as notas de um instrumento percussivo, no entanto, o que ressaltamos é que o processo de ensino e aprendizagem em uma bateria de Escola de Samba é adquirido a partir da oralidade e da repetição dos gestos e ritmos propostos pelos mestres de bateria. Muitas vezes, ao tentar buscar o entendimento acerca daquilo que quer passar, o mestre de bateria usa de onomatopeias, afinal, o que é o *bum bum paticumbum purugundum*, ou o *tan tan tan*, se não uma forma de tentar repetir em palavras o som emitido pelos instrumentos das baterias? Ao fazer um estudo sobre a Escola de Samba Bambas da Orgia da qual faz parte no Rio Grande do Sul, a musicista e ritmista do naipe de tamborim, Luciana Prass, (2004, p. 149-150) afirmou que

[...] a transmissão ocorre basicamente através de sons realizados com os instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopéias, ou ainda na expressividade do olhar e dos gestos corporais. Ensina-se e aprende-se música musicando.

Essa forma particular de aprender e de ensinar, essa etnopedagogia de educação musical que fui procurando compreender a partir de minha própria experiência como aprendiz de tamborim, esteve marcada por alguns procedimentos básicos, geradores dos saberes musicais valorizados nesse cenário, a saber; a imitação, a improvisação e a corporeidade, frutos da socialização dentro da cultura carnavalesca [...].

A forma de ensinar e aprender baseada na oralidade e na experiência faz parte do cotidiano de todas as Escolas de Samba do Brasil, por isso utilizamos o exemplo de uma pesquisadora do Rio Grande do Sul. Nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro isso não é diferente, pois os mestres utilizam esses mesmos recursos para o ensinamento dos seus ritmistas. É a partir da repetição do ato percussivo e

da oralidade que os ritmistas aprendem e executam as bossas das suas respectivas baterias. Portanto, a música composta por Martinho da Vila pode servir de exemplo para consolidar essa onomatopéia das baterias.

Plim Plim

Plim esclapim esquipim / É o agogô fazendo o seu plim-plim / Teco teleco teco / É o repicado do meu tamborim / Tans catins esquindim / O meu chocalho está botando pra quebrar / Tum estum escundum / É a marcação do meu ziriguidum / Muita mulata batucando no terreiro / E lá canto uma cuíca a soluçar / Isto é o samba, o meu samba tem pandeiro / E um cavaquinho machucando devagar. (VILA [s.d.]).

Por fazer parte da ambiência das Escolas de Samba e ser um dos grandes compositores do gênero, Martinho da Vila compôs o *Plim- Plim* que nos serve de substrato para mostrar a onomatopeia do samba. Em função de buscar uma melhor forma de ensinar como se deve tocar os instrumentos, cada mestre de bateria tenta expressar do seu jeito o som do instrumento. Assim, o surdo pode ser expressado como *bum bum*, ou *pum pum*. O ritmista deve, pois, conseguir a partir dessa metodologia aprender e repetir o som proposto e produzido pelo seu mestre.

A aprendizagem baseada na onomatopeia e na repetição também sentiu os efeitos do processo de aceleração do samba. Para exemplificação, citamos o som do tamborim, que era tocado no chamado *teco teleco-teco* e que, com a aceleração do andamento das baterias, passou a ser tocado no chamado *carreteiro*. Para melhor compreender essa diferenciação utilizamos as palavras de Farias (2010, p. 85) ao afirmar que

Existem diversos tipos de batidas de tamborim. Os tamborins tocam o chamado feijão com arroz, isto é, a fórmula rítmica mais típica dos tamborins, conhecida como *teleco-teco*. A levada básica desse instrumento é conhecida como *carreteiro* e pode ser tocado de maneiras diferentes, de acordo com a Escola de Samba, com toques conhecidos como 3x1, 2x1 e 1x1.

Nos primeiros tamborins tocava-se o *teleco-teco*, pois eram feitos de madeira e com couro, e o *teleco-teco* é uma batida mais leve, com menos força. Com a industrialização dos instrumentos, possibilitou-se uma batida mais acelerada nos tamborins, já que, na batida do *carreteiro* se toca mais vezes num determinado espaço de tempo, contribuindo para a aceleração do samba – aceleração essa que, dentre outras questões, deve ser atribuída ao processo de institucionalização das

Escolas de Samba, já que esse processo seria uma das formas de diferenciação para com outras manifestações carnavalescas.

Os regulamentos estabeleciam, ainda com o processo de institucionalização das Escolas de Samba, uma série de elementos, dentre os quais o que poderia e não poderia ser utilizado para o desfile. A bateria não pode deixar de sofrer com tais elaborações, uma vez que, com a necessidade de inserir uma identidade rítmica às Escolas de Samba, desde sua gênese, mais precisamente na década de 1930, os sambistas queriam se diferenciar dos principais grupos festivos que se apresentavam no Carnaval do Rio de Janeiro, as Grandes Sociedades e os Ranchos.

Inferimos que os instrumentos utilizados deveriam ser de percussão. Somente o apito, um instrumento de sopro era aceito, pois era e continua sendo o instrumento básico do mestre de bateria para ajudar no andamento do ritmo. Dessa forma, os primeiros instrumentos da bateria

[...] eram pobres e simples, emulações de peças africanas, herdadas dos escravos, fabricadas por artesãos das próprias localidades. As peles (couros) eram retiradas de gatos e, após a secagem e estiramento, eram pregadas com taxinhas e pregos em barricas e quadrados de madeiras. Quando as peças ficavam prontas, a afinação era feita esquentando-as em jornais velhos. Os sons naturalmente não saíam bons. Na década de 1930 a vizinha faladeira, Escola de Samba rica, encomendou barricas francesas para confeccionar seus surdos. Com o correr do tempo o metal substituiu a madeira. A fabricação foi industrializada. (RIOTUR, 1991, p. 312).

A descrição de como eram compostas as primeiras baterias é corroborada por uma série de autores estudiosos do Carnaval. Em todos os locais (inclusive em São Luís), as primeiras baterias utilizavam instrumentos fabricados por seus próprios ritmistas de maneira artesanal. Por isso, era comum nos dias do desfile na Praça Onze o surgimento de diversas fogueiras que se faziam necessárias para a afinação dos instrumentos.

O instrumentos, quando tocados ininterruptamente após alguns minutos, começam logo a desafinar. Por isso, entre um samba e outro era comum acender-se a fogueira para a afinação dos instrumentos. Outra questão interessante é a relação da industrialização com a aceleração do samba, questão ainda não debatida pelos estudiosos do Carnaval e sobre a qual não nos furtaremos em tecer alguns breves comentários.

De acordo com a descrição da Riotur (1991) acerca da composição das primeiras baterias, o processo de industrialização também contribuiu para as mudanças que ocorreram no andamento do samba. Não defendemos aqui a hipótese de ter sido a indústria a responsável pela aceleração do andamento do samba, contudo, não podemos deixar de salientar que a passagem do instrumento artesanal para o instrumento industrializado foi fator preponderante para a aceleração do samba. Primeiro, quando se tocava em instrumentos feitos artesanalmente, tinha-se uma maior preocupação com sua afinação, o que significa afirmar que qualquer ritmista que tocava um tamborim, na época sextavado, ao perceber que depois de alguns toques o instrumento folgava, deveria tocar com menos intensidade, e tocar com menos intensidade contribuiu para o uma batida mais lenta.

Tocar com menos força o instrumento não é fator de aceleração ou cadenciamento do samba. No entanto, quando o instrumento começa a desafinar, o ritmista certamente tem que dar menos toques para desafinar mais ainda - o que não acontece com um instrumento industrializado, quando o ritmista não tem mais preocupação com o natural desafinar do instrumento.

Por não ter mais preocupação com o destoar do instrumento, o ritmista poderá tocar mais alto e mais rápido, pois tocar mais rápido significa tocar mais vezes no instrumento, e tocar mais vezes possibilita uma maior aceleração. Tudo é uma questão de intensidade. Nos instrumentos artesanais, como os primeiros surdos da Vizinha Faladeira, que apesar de serem feitos com barricas francesas eram cobertos de couro, para não desafinar rapidamente, as batidas eram executadas com menos intensidade e com um menor número de percussão no instrumento.

Outra questão esquecida pelos estudiosos diz respeito à natureza, ou seja, é comum chover nos dias de Carnaval, o que impossibilitaria o acendimento das fogueiras bem como a afinação dos instrumentos artesanais, sem falar que, ao molhar o couro, este adquire um cheiro muito desagradável. Não querendo advogar a favor da fabricação industrializada dos instrumentos, defendemos as ideias de que tal fabricação, apesar de contribuir para uma aceleração do ritmo do samba, também ajudou a melhorar a qualidade sonora dos instrumentos. Após a confecção industrial desses instrumentos, o ritmista pôde se preocupar apenas com uma afinação, pois antes quando chovia

[...] era um problema, às vezes debaixo de uma chuva tremenda você tinha que fazer uma fogueira antes de entrar na avenida porque não pegava mais a afinação e você tinha que ver o seu couro lá. Tinha vez que esquentava tanto que estourava, arrebentava o couro. Eu fazia as caixas, tinha que torcer para não chover, porque a umidade atrapalhava, baixava a afinação e o couro era muito difícil. Hoje não é muito melhor, apesar de achar que o som era muito melhor em qualidade que o de hoje, mas o tempo passa e vem a evolução. Mas era outra época, hoje seria impossível fazer isso com o número de instrumento que a bateria tem. (MESTRE CIÇA apud FARIAS, 2010, p. 67).

Assim como Mestre Ciça, o grande compositor da Mangueira, Cartola, em entrevista, comentou sobre as transformações ocorridas nas baterias das Escolas de Samba, o que acarretou uma grande mudança rítmica. Segundo Cartola (apud GOLDWASSER, 1975, p. 21)

As Escolas de Samba então surgiram com violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim, com ritmo um pouco mais acelerado. E nesse ritmo um pouco acelerado, então, vinham as pastoras, imitando como eram os Ranchos. Porque os Ranchos eram de sandálias e castanholas. [...] Então aboliram as castanholas, tiraram os instrumentos de sopro que tinham os Ranchos. Ficaram só: tamborim, pandeiro, cavaquinho, violão, bandolim e sandálias, isso era a Escola de Samba, e um ritmo um pouco mais acelerado. Agora não, agora é aquela zoada de surdo, caixa de guerra, e um samba maluco que não se entende nada, fantasia de luxo de não sei o que, alas e mais alas de não sei o que. Não tinha essas alas [...] Mas era identificada quando chegava na Praça Onze, pelo modo de tocar, pelo modo de cantar. Até hoje, cada Escola tem um ritmo, uma melodia: se vê, se nota. Naquele tempo era mais difícil se notar a diferença pelo ritmo, se notava era pela melodia, era uma coisa de mais importância, uma coisa mais bonita, não tenha dúvida. A bateria mudou. A bateria tinha uma cadência. Agora a bateria é Tum-cum-tum (faz ritmo com a boca). Realmente tem que ficar só rebolando, rebolando, rebolando, que se pegar pé mesmo, cadencia, não dá tempo.

O riquíssimo depoimento de um dos maiores compositores de samba-enredo contribuiu para nossos comentários acerca da aceleração do samba, quando o mesmo afirma que a bateria, com suas caixas de guerra, perdera a cadência, impossibilitando qualquer passista de sambar, por isso o rebolando, somente o rebolando. Além dessa veemente crítica auferida pelo compositor, outra nos chama atenção, permitindo-nos uma apropriação acerca da sua dizibilidade: a identidade rítmica de cada Escola de Samba, e, para a construção dessa identidade, é necessário um vasto conhecimento acerca das baterias das Escolas de Samba.

Se as baterias passaram por um processo de aceleração, resultado de uma série de fatores, dentre os quais destacamos a mudança dos instrumentos que antes eram feitos artesanalmente e, com o passar do tempo, se industrializaram, essa mesma industrialização contribuiu para um outro viés das transformações, que diz respeito à identidade rítmica de cada Escola de Samba. Como bem frisou Cartola, as Escolas de Samba, ao chegarem à Praça Onze, eram logo identificadas ou pelo seu batuque ou pela maneira de cantar. Segundo o compositor, a questão melódica era a que mais possibilitava ao ouvinte perceber as diferenças de cada Escola de Samba.

E atualmente? Como diferenciar o batuque de cada Escola? Algumas são mais aceleradas do que as outras? O que identifica essas baterias? Além do processo de industrialização, quais outros elementos contribuíram para a aceleração do samba? Hoje em dia as baterias são cognominadas. Assim, a do Império Serrano é chamada de Sinfônica do Samba; a do Salgueiro Furiosa, a da Beija-Flor Emoção Nota 10, a da Imperatriz Leopoldinense é conhecida como Swing da Leopoldina; a da Mangueira como Surdo Um; a da Portela, Tabajara do Samba; a São Clemente Fiel Bateria; a União da Ilha, Bateria 40º; a da Mocidade Independente de Padre Miguel Não Existe Mais Quente; a da Porto da Pedra, Ritmo Feroz a da Unidos da Tijuca, Pura Cadência; a da Vila Isabel, Swing de Noel, isso para citarmos somente as baterias do Grupo Especial do Carnaval de 2012.

Além das denominações, o que identifica a bateria é a sua pulsão rítmica, o seu batuque. Cada bateria tem sua singularidade que deve ser compreendida na valorização de alguns instrumentos. Os elementos identificadores das baterias devem ser buscados nas suas variações rítmicas, nas suas bossas e, principalmente, na sua forma de tocar os instrumentos, pois um instrumento como a caixa de guerra, por exemplo, pode ser tocado de diversas formas.

No entanto, antes de buscarmos a compreensão acerca dos elementos identificadores das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, pensamos que se faz necessária a aprendizagem de algumas singularidades acerca dessas baterias, primeiramente, a própria definição de bateria, que por ser composta por instrumentos de percussão, que, ao serem tocados simultaneamente, produzem um som uníssono e contagiante.

As baterias por serem formadas por instrumentos percussivos produzem “o som característico do samba, em compasso binário (2/4), que é a divisão da

unidade de tempo em duas partes iguais, um tempo forte e um tempo fraco” (FARIAS, 2010, p. 59).

De acordo com Farias (2010), foi em função do regulamento do desfile das Escolas de Samba em 1933 que se tornaram obrigatórias a ala das baianas e a bateria. Nesse mesmo ano foram também proibidos os instrumentos de sopro e houve a aceitação dos instrumentos de cordas, conferindo, assim, a primeira característica identitária para as primeiras baterias. Sobre os elementos característicos das primeiras baterias, Mestre Marçal em seu depoimento a Cabral (1996, p. 101-102) afirma que

A bateria vinha atrás, com as baianas logo na frente, dizendo na boca, dando harmonia para a bateria. Elas marcavam com a sandália o tempo do samba, e isso ajudava muito o ritmo. Era uma das características com o salto da sandália [...]. Tinha a ala dos compositores, mestre sala e porta bandeira, abre alas. O diretor de harmonia cantava o samba, da frente até a retaguarda. Quando chegava na bateria voltava cantando, no gogó, sem megafone, microfone, alto-falante, nada disso. Claro que as escolas eram muito menores. A maior trazia 350, 400 pessoas. Hoje, 400 só na bateria, que antigamente era formada por 25, 30 elementos. A bateria saía com três surdos fazendo a mesma coisa, não tinha segunda. Todos os três fazendo o que ainda faz a Mangueira. Havia taróis, tamborins, pandeiros, cuícas, chocalhos e reco-recos. Prato e faca. Era mais leve. Na segunda parte do samba baixava, tocava piano, pois a segunda era improvisada pelo pessoal que vinha no chão, dizendo na garganta.

Com o depoimento de Mestre Marçal, percebemos, além dos primeiros elementos identificadores da bateria, algumas de suas singularidades que destacamos ser primordiais para o entendimento da sua identidade e do processo de aceleração. Como afirmou o Mestre, as primeiras baterias possuíam entre 25 e 30 componentes, um número bem menor do que as atuais. Outra questão diz respeito ao prato e faca, hoje inexistentes nas baterias, contribuindo para uma batida mais cadenciada, já que não se pode tocar tão forte em um prato, pois o mesmo quebra. Assim como o prato e faca, o pandeiro era outro instrumento que dava ao samba uma harmonia diferenciada do batuque atual, uma vez que é um instrumento no qual não se deve, e na verdade não se consegue, tocar com o ritmo muito acelerado. Assim, não observamos mais pandeiros dentro das baterias atuais, salvo alguns passistas que utilizam o pandeiro, muito mais para fazer malabarismo e sambar durante a apresentação do desfile do que propriamente para tocar, pois de

acordo com o depoimento de Sudoh a Farias (2010, p. 93) “a aceleração do andamento fez desaparecer das baterias os ganzás, o chocalho pião ou balão, os pandeiros, os pratos e facas e as liras”.

“Leve, a bateria era mais leve”, eis as palavras de Mestre Marçal que nos permitem compreender mais um elemento identitário das primeiras baterias, a sua leveza. O que significa uma bateria leve ou pesada? Quais os elementos característicos para compreender o que é uma bateria pesada ou uma bateria leve? Antes de responder a essa questão é imprescindível destacar os tipos de instrumentos utilizados para a produção do som das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, para depois buscarmos a compreensão do porquê de uma bateria ser mais leve ou mais pesada do que a outra.

Dentre os instrumentos musicais mais utilizados pelas Escolas de Samba, Farias (2010), para esclarecer o funcionamento de uma bateria, classificou os instrumentos em três categorias: os de impacto, os de raspagem e os de agitação. Dentre os instrumentos de impacto estão os surdos - hoje divididos em de primeira, segunda e terceira, que têm como característica sonora a gravidade. Caixa de guerra, tarol e repique ou repinique, tamborim, agogô e prato, também são instrumentos de impacto, no entanto, possuem uma sonoridade mais aguda.

Reco-reco e frigideira são instrumentos de raspagem que, com o chocalho e ganzá, instrumentos de agitação, produzem um som agudo. Esses são os instrumentos básicos de uma bateria de Escola de Samba na atualidade. Certamente para se chegar a essa composição, foram necessários muitos anos de trocas e experimentações culturais. É importante fazer uma ressalva de que o prato utilizado pelas baterias atuais não é o mesmo utilizado pelas primeiras baterias em que era tocado com uma faca. O prato que algumas baterias utilizam hoje é o mesmo utilizado pelas bandas musicais, por isso em nada se parece com o prato da cozinha utilizado no passado.

A partir da classificação dos instrumentos usados para a construção rítmica da bateria da Escola de Samba podemos compreender o que é uma bateria leve ou uma bateria pesada. Para isso, lançamos mão das palavras do intérprete da Portela que, em uma entrevista para o programa jornalístico da Rede Globo de Televisão, afirmou que “a bateria da Portela é uma bateria pesadona, de muito chão, eu gosto disso, eu não gosto de bateria leve, uma bateria com muita peça leve, que deixa o samba meio não é, muito solto demais” (YOUTUBE, 2011).

As palavras do intérprete Gilsinho da Portela nos dão pistas acerca de uma bateria pesada, quando afirmou que gosta de ouvir o surdo. Desse modo, uma bateria pesada é aquela que valoriza mais os surdos, os repiques, taróis e caixas de guerra. Valorizar, nesse caso, diz respeito a dar mais destaque a esses instrumentos, ou seja, a uma bateria que tem muitos surdos, repiques, taróis e caixas de guerra na sua composição, produzindo um som mais forte – na linguagem dos mestres e ritmistas, mais pesado. Assim, as baterias que valorizam mais os chocalhos, tamborins, reco-recos, agogôs, pratos, chocalhos e cuícas são, para os mestres de bateria, consideradas mais leves, pois produzem um som mais agudo.

Além de leve ou pesada, as baterias sempre trouxeram novidades para os desfiles, com suas paradinhas, também chamada de bossas. Segundo Farias (2010, p. 113), a primeira bateria a fazer uma paradinha em seu desfile foi a da Mocidade Independente de Padre Miguel. De acordo com Farias (2010, p. 113)

Tudo começou em 1959, quando mestre André da Mocidade Independente de Padre Miguel, criou a chamada paradinha, um efeito musical ousado que é executado durante o desfile. Mestre André, em determinado momento subitamente parava de tocar quase integralmente, deixando o samba sustentado somente pelas caixas de guerra repicando e pela voz dos componentes, para retornar com os instrumentos em seguida, numa explosão, de modo surpreendente e emocionante, recebendo do público calorosos aplausos. Essa foi a primeira versão de execução desse efeito musical e anos depois mestre André fez paradinhas de caixa, de cuíca, de tamborim e reco-reco.

Com o surgimento casual das paradinhas, as baterias se aperfeiçoaram cada vez mais, sendo esperadas pelos telespectadores e, para sacudir a arquibancada, precisam de inovação a cada ano. A bateria é o sinônimo de inovação, os seus mestres precisam criar todos os anos, pois ela é considerada o termômetro da Escola de Samba, o coração das Escolas, sendo necessário que venha com novidades. De acordo com o Mestre Thiago Diogo em depoimento a Farias (2010, p. 69)

O Carnaval se tornou muito profissional. Cada mestre quer dar sua cara para a bateria. Hoje em dia o dirigente da Escola quer que a bateria dê resultado, é como um jogo de futebol. Todo mestre bota a marca dele na bateria, por isso modifica a característica da bateria.

A bateria deve dar resultados, pois no desfile concorre a 40 pontos, ou seja, a perda de um décimo na bateria pode significar o fim do trabalho de um ano,

possibilitando muitas vezes a perda do concurso. Por conta da necessidade de produzir resultados favoráveis, as baterias utilizam efeitos rítmicos ousados que, além de serem direcionados para alcançar a nota máxima, servem para contagiar o público. Além das paradinhas, as baterias começaram a fazer coreografias. Em 1994, com o enredo “Abrakadabra, o despertar dos mágicos, a União da Ilha do Mestre Paulão, apresentou uma paradinha com coreografia” (FARIAS, 2010, p. 116). Segundo o próprio Mestre Paulão,

Aquilo surgiu de uma falha no nosso ensaio. Eu cortei a bateria pra ser feita uma convenção. O repique teria que fazer a chamada e não fez. Ficou aquele espaço de tempo, e no tempo certo o repinique chamou de novo a bateria pra voltar ao ritmo. Ai resolvemos criar alguma coisa naquele espaço. Então criamos a batida da baqueta<sup>24</sup>

Paradinhas ou coreografias, as estratégias utilizadas pelas baterias a fim de tirarem a nota máxima são apenas um dos suportes utilizados pelos mestres para contagiar o público e os jurados. Contudo, a bateria deve ter como principal função a condução do ritmo musical sem atravessar o samba, por isso, segundo Mestre Ciça, em depoimento a Farias (2010, p. 118), a paradinha pode muitas vezes ser um recurso para consertar alguns atravessamentos, pois

A paradinha, as vezes, é um recurso que você tem para consertar a bateria, e você consegue. Quando isso acontece, vai tudo por água abaixo, aí você faz uma paradinha diferente e conserta. Já teve mestre de bateria que a bateria estava errando e o cara teve que parar a bateria e os jurados deram nota dez achando que aquilo era uma paradinha. É um recurso que o mestre tem. Essa percepção é que diferencia o mestre do diretor da bateria. Quantas vezes ensaiei paradinhas para fazer na Avenida e não fiz e outras que não era pra fazer e tive que fazer.

Além das paradinhas e das coreografias, outra estratégia utilizada pelas Escolas de Samba para chamar a atenção dos jurados e do público são os chamados instrumentos que não fazem parte da base da bateria. Esses são utilizados como novidade pelas baterias e merecem destaque em função de não fazerem parte dos tradicionais naipes que compõem o conjunto rítmico formador da bateria das Escolas de Samba.

---

<sup>24</sup> Disponível em [www.obatuque.com](http://www.obatuque.com). Acesso em: 5 fev. 2012

Segundo Farias (2010), a Império Serrano e a Portela possuíam como características nas suas baterias os chamados timpanistas e atabaquistas, ou seja, os tocadores de tímpanos e atabaques. De acordo com o pesquisador, os tímpanos apareceram na década de 1960 na Império Serrano e, logo em seguida, foram introduzidos também na Portela até a década de 1970. Além dos tímpanos e atabaques, a Portela se destacou até meados da década de 1970 por trazer na sua bateria o adufe, um instrumento “árabe, parecido com o pandeiro, que tinha o formato hexagonal e sem platinelas” (FARIAS, 2010, p. 64).

Apesar da proibição do sopro, outros instrumentos que não faziam parte das baterias foram vistos em diversos anos durante as apresentações. A Império Serrano, segundo Farias (2010), utilizou no Carnaval de 1967 os gizos, ou guizos, um instrumento formado por hastes de arames com guizos nas pontas. Em 2007, a Portela, com o Mestre Nilo Sérgio, trouxe na sua bateria uma ala de Lira, recordando a década de 1960, quando esse instrumento era comum na bateria tabajara<sup>25</sup>.

A Mangueira, considerada uma das mais tradicionais Escolas do Rio de Janeiro, até a década de 1960 utilizava, na composição de sua bateria, afoxés e triângulos. Para o Carnaval de 2011, a União da Ilha do Governador levou para a avenida um instrumento muito utilizado nas fanfarras, o triton, com o qual executou uma de suas paradinhas na Marquês de Sapucaí, levando o público presente a se emocionar.

No Carnaval de 2012, a Beija-Flor de Nilópolis trouxe à frente da sua bateria uma ala de pandeirões, um instrumento típico do bumba meu boi de São Luís do Maranhão. Aproveitamos a oportunidade para ressaltar que a Beija-Flor tirou uma nota 9,8 no quesito bateria, o que de fato não foi nenhuma surpresa, uma vez que ao presenciarmos na Sapucaí, no setor das Frisas, o Carnaval de 2012, pudemos perceber que a ala de pandeirões levada pela Beija-Flor serviu apenas para enfeitar a bateria. Em outras palavras, faltou uma melhor utilização dos instrumentos por parte dos ritmistas.

O que aconteceu com a Beija-Flor no Carnaval de 2012, no que diz respeito à questão rítmica – parece ter sido a falta de coragem por parte da bateria que poderia ou até mesmo deveria fazer uma paradinha, valorizando o instrumento característico do bumba meu boi do Maranhão, mas o que se viu foi apenas a feitura

---

<sup>25</sup> Bateria Tabajara é o nome utilizado para identificar a bateria da Portela.

do guarnicê, ou seja, guarnicê na linguagem dos boieiros do Maranhão é o momento no qual pandeiros levantam o pandeirão para tocar. O que pudemos observar foi que, apesar de levarem o pandeirão para a Marques de Sapucaí, os ritmistas da Beija-Flor tocaram o instrumento como se o mesmo fosse uma marcação.

Provavelmente por isso a Escola de Nilópolis tenha tirado uma nota 9,8, que foi dada pelo jurado Xande Figueiredo. Certamente estamos cientes de que a menor nota é descartada e que a nota 9,8 dada pelo jurado pode ter sido motivada por outras questões oriundas da bateria. No entanto, o que nos interessa aqui é compreender que mesmo com os naipes tradicionais das baterias das Escolas de Samba, em todo o decorrer da sua história os mestres sempre trouxeram novidades, e que, com o processo de industrialização dos instrumentos, alguns foram substituídos como os ganzás, que deram lugar aos chocalhos, conhecidos como rocas, e os tamborins sextavados que cederam espaço aos tamborins atuais, bem como os reco-recos, que são pouco utilizados hoje. Reiteramos o posicionamento de Sudoh em depoimento a Farias (2010, p. 94) ao se referir ao ganzá, quando postula que

Outro instrumento que desapareceu das baterias, devido ao aumento do andamento do samba. Havia o de um tubo, dois tubos e três tubos. Desfilavam na segunda ou terceira fileira junto com chocalhos, reco-recos e agogôs. Existia ainda o chocalho pião ou o chocalho balão, chamado assim por sua forma em losango, também metal e com contas dentro. O ritmista Genésio da Portela, tocou o instrumento até meados de 2007, quando veio a falecer. Na década de 60, algumas escolas possuíam um grande naipe desse instrumento. Foi substituído pelo chocalho de platinela ou roçar.

Essas mudanças contribuíram para acelerar o samba e dar uma nova identidade às baterias, que perderam sua marca cadenciada e começaram a ter como elementos identificadores uma batida mais acelerada. No entanto, apesar de parecer, ao menos para os leigos que escutam as baterias, que estas apresentam a mesma batida, uma série de elementos nos serve de substrato para desmistificar a sua similaridade. Em uma primeira escuta, podemos pensar que as baterias das Escolas de Samba tocam da mesma forma, mas uma série de elementos fornecem significados diferentes a essas baterias – essa diferenciação é a identidade de cada bateria, sua peculiaridade.

Além da execução rítmica, ou seja, a forma de se tocar o instrumento, outros elementos são responsáveis pela singularidade rítmica da bateria de cada

Escola de Samba do Rio de Janeiro. Dentre esses elementos destacamos a afinação, a forma de toques de cada instrumento, a valorização de determinados naipes, o andamento, o tipo de baqueta utilizado para o contato com o instrumento, e principalmente, a identidade do próprio mestre de bateria.

### **5.1 Batuque:** uma identidade em eterna mudança

Apesar de alguns estudiosos utilizarem mais o termo batida para fazer menção ao conjunto rítmico das baterias das Escolas de Samba, tomamos a liberdade para continuar com o termo batuque, já que este foi o primeiro a ser utilizado para descrever as primeiras manifestações rítmicas dos negros pelo Brasil afora.

Sodré (1979), ao fazer uma análise das transformações pelas quais o samba passou, desde suas origens negras até o processo de aceitação pelas demais camadas sociais brasileiras dando nova feição ao samba, legou-nos a oportunidade de perceber que o batuque pode ser compreendido como uma das formas de os negros darem continuidade às suas manifestações culturais. Nesse sentido afirmou que “os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana” (SODRÉ, 1979, p. 12). O batuque, ao se adequar às festas, traz em si a sua tradicional característica de mudança, por isso é que ao se buscar o entendimento das identidades rítmicas das Escolas de Samba há a análise de que essa identidade, atravessada pelo seu batuque, sempre estará em mudança.

O batuque das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro sempre esteve em eterna mudança. Desde os seus primórdios, com uma bateria mais cadenciada até os dias atuais, quando a Beija-Flor levou para a Marquês de Sapucaí os pandeirões utilizados no bumba meu boi do Maranhão e a Acadêmicos do Salgueiro levou a zabumba e o triângulo utilizados pelos forrozeiros do Nordeste, a identidade rítmica das Escolas de Samba sofreu mudanças. Claro que, apesar dessas mudanças, alguns elementos são permanentes, devido a própria utilização em comum por parte das baterias de instrumentos como surdos, caixas, repiques, tamborins, agogôs e rocas – instrumentos afins em todas as Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

As primeiras batucadas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro tinham como identidade rítmica uma grande aproximação com a religiosidade. Esse foi o curso natural do seu desenvolvimento, já que as primeiras manifestações dos sambistas foram oriundas do terreiro. Foram nas casas das Tias como a Tia Ciata que surgiram as primeiras batucadas do samba, pois o ritmo do samba, por ter uma forte ligação com o batuque africano, tem na sua origem um vínculo sólido com a religiosidade. Assim é “quase impossível abordar questões referentes ao samba e às Escolas de Samba, dissociando-as dos cultos e rituais praticados pelos descendentes de escravos africanos que aqui aportaram” (FARIAS, 2010, p. 24).

A espacialidade do terreiro, a ginga, a dança, a vestimenta, são outros elementos associados à religiosidade africana que se encontram em vários sambanredo, nas cores das Escolas de Samba e nos próprios instrumentos percussivos. Deste modo, como afirma Tiago Monteiro em depoimento a Farias (2010, p. 28), a “calça branca está relacionada aos primórdios do próprio samba, onde os primeiros batuques aconteciam nos terreiros de umbanda, daí vem a conotação do branco no uniforme das diretorias das escolas”.

As primeiras baianas, que representam a mais tradicional ala das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, também eram compostas pelas tias baianas, muitas delas donas de terreiros nas proximidades da Praça Onze. Além das indumentárias características, as primeiras alas de baianas sempre saíam de branco.

Com a continuidade do ritmo trazido da África os descendentes de escravos começaram a dar os primeiros passos em direção a um novo ritmo, o ritmo do samba – este se tornou o ritmo brasileiro presente em todos os Estados que compõem a nossa federação. Destarte, a aproximação do samba, ou melhor, a origem do samba deve ser buscada nos terreiros, e se samba é batuque, a sua identidade deve ser primeiro compreendida a partir da sua forte relação com a umbanda e o candomblé, uma vez que

Por volta do início dos anos 30 do século XX, a deterioração atingiu a fase terminal, dando lugar ao surgimento de uma nova religião, a umbanda, e a um novo gênero de música popular, o samba das escolas de samba, que nada mais era que a música ritual da macumba, com o mesmo ritmo, o mesmo grupo de instrumentos de acompanhamento e até a mesma coreografia. Absolutamente todos os velhos patriarcas do samba, da Mangueira, da Portela, do Prazer da Serrinha, da Unidos da Tijuca e de outras escolas foram pioneiros em afirmar; samba e macumba eram a mesma coisa. Todos os patriarcas do samba eram ligados à macumba: pais de santo,

camponos, tocadores de agogôs, de cuícas, de todos os instrumentos de percussão saídos diretamente dos terreiros de macumba para os terreiros das escolas de samba. (BARBOZA, 2006, p. 59).

Por serem moradores dos morros, pessoas humildes, descendentes de escravos, muitos dos quais migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, continuavam seu culto. Esse, por sua vez, tornou-se a primeira espacialidade em que o samba passou a ser construído. Assim a primeira identidade rítmica do samba tem uma forte ligação com a religiosidade desses pretos e pretas descendentes de escravos. As próprias quadras das Escolas de Samba do Rio de Janeiro eram antes chamadas de terreiros. Além disso, o fato de o “samba ter sido proibido pelo código Penal” (TRAMONTE, 2001, p. 21) contribuiu para que

Juvenal Lopes lembrasse que cantar, tocar e dançar samba em casas de macumba era um recurso que os sambistas aplicavam para enganar a polícia que acabava sempre com as rodas de samba. O mesmo dizia João da Baiana (1887-1973) que, certa vez, contou que a polícia já havia descoberto o truque e aparecia de repente nas macumbas. (CABRAL, 1974, p. 20).

O samba e a macumba foram, nessa perspectiva, formas de intervenções sociais utilizadas por pessoas como Juvenal Lopes e João da Baiana para preencher os espaços de sociabilidade de acordo com suas necessidades. As intervenções feitas em níveis culturais tiveram uma intensa capacidade de modificar o sentido atribuído aos locais urbanos que eram apropriados por essa população, antes marginalizada, que, em função da proibição penal, não poderia exercitar sua arte.

É dessa condição social, atravessada pela proibição, preconceito e desrespeito que o espaço se torna um objeto de batalha simbólica estabelecida no cotidiano, resultando em uma espécie de diálogo, no qual diferentes grupos sociais se manifestam, fazendo valer seus ideais e suas percepções. Foi assim, ao menos no início, que a linguagem do samba em consonância com a linguagem da macumba forneceu as primeiras noções identitárias a essa forma de lazer, mais tarde institucionalizada com o surgimento das Escolas de Samba.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, ao construírem sua identidade rítmica, estética e musical, desenham uma nova cidade, a cidade do samba, ou melhor, a cidade do Carnaval que tem seu ponto máximo na apresentação dos desfiles dessas Escolas. Os bairros, traçados e ruas da cidade do Carnaval

constituem-se em um tecido vivo das relações sociais que, no início do século XX, é apropriado por descendentes de escravos, o que descontentava parte da sociedade carioca.

Vale ressaltar que a relação do samba com a macumba, em princípios do século passado, por ser protagonizada pelos imigrantes que consumiam a cidade ao seu modo, deve ser compreendida como uma forma de apropriação territorial, desempenhando um importante papel na história cultural da cidade. Desse modo, a cidade é atravessada pela sua forma singular de vivenciar o espaço, e é nesse processo de vivência que o negro vai imprimindo suas marcas de pertencimento e identidade, transformando-se em um “praticante ordinário, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escreve sem poder lê-lo” (CERTEAU, 1998, p. 171).

O samba e a macumba devem ser vistos como brechas de liberdade, através das quais, com suas estratégias e seus níveis de sociabilidades, os descendentes de escravos tiveram a capacidade de responder às injunções dos poderes. A principal manifestação dessas injunções foi a institucionalização do samba, que, dentre outros elementos, pode ser visto como uma resposta à aparente aceitação da ordem imposta, uma vez que “a sua lógica em relação à organização do espaço urbano não será aquela regida pela esfera jurídico-política que implica leis e regras institucionais” (VELLOSO, 2004, p. 31).

A lógica do espaço apropriado pelos descendentes de escravos é que dará contornos à sua noção de pertencimento, e esse pertencimento tem como alicerce a macumba e o samba, pois foram através dessas manifestações culturais que os primeiros sambistas transformaram a cidade em um grande palco de manifestações culturais, já que

Esse diálogo entre o candomblé e as escolas de samba deixa marcas dos dois lados. As cores das escolas, por exemplo, geralmente são escolhidas em homenagem a algum orixá, geralmente o da casa de candomblé relacionada mais fixamente com a fundação da escola. As baterias das escolas tocam sempre em homenagem a um orixá, que é considerado patrono. (AMARAL, 2002, p. 36).

O diálogo entre samba e candomblé permanece até os dias atuais. Apesar da perda de força dessa tradição, pelo fato da modernidade trazer outras formas de tocar para o desfile, a música executada pelos ritmistas guarda sua

essência ritualística dos cultos às divindades preservada pelos primeiros descendentes de escravos que aportaram no Brasil. Desse modo

Fica sempre um resíduo. Os primeiros instrumentos do samba eram instrumentos também dos santos. A maioria dos adeptos das escolas de samba, quando elas surgiram, era do culto aos orixás. As pessoas que vinham nesses cultos e que batiam no samba traziam resíduos daquela casa – toda casa de santo é dedicada a um orixá. Por consequência, dança-se muito mais para aquele orixá na casa dele, do que para os outros. É natural que fiquem resíduos disso. Na própria escola de samba se instituiu a baqueta, que é também uma herança dos candomblés. Nos candomblés batem-se com akidavi, que é a vara que se percute nos tambores ligados ao Candomblé. Hoje, temos a baqueta. Com a baqueta você vai ter uma sonoridade ainda maior e mais aguda para a bateria<sup>26</sup>. (ECO [s.d.]).

Ao ser elaborado a partir da fusão entre terreiro e avenida, o samba continua com resíduos das Casas de Santo. Mesmo com a mudança rítmica, as representações acerca dos cultos ao santo se fazem presentes todos os anos na letra de samba-enredo de alguma Escola de Samba do Rio de Janeiro. Foi assim que a Unidos do Viradouro levou para a Marquês de Sapucaí, em 2009, o enredo *Vira Bahia, pura energia*, trazendo em sua bateria 20 ogãs<sup>27</sup> na ala da bateria.

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro sagrou-se campeã em 2009 com o enredo *Tambor*. Ao contar a história dos instrumentos de percussão, o Salgueiro também trouxe seus ritmistas fantasiados de ogãs e seu mestre de bateria vestido de pai de santo. Assim, segundo a declaração do Mestre Marçal a Farias (2010, p. 37), “os ritmistas, além de fazerem trabalhos nas casas de santo que freqüentavam, usavam aquela roupa de atabaques para não incorporarem na avenida.” No Carnaval de 2012, a Beija-Flor, na homenagem a São Luís do Maranhão em função dos seus 400 anos, levou para a Marquês de Sapucaí a representatividade de uma das principais casas de santo do Brasil, representatividade externada na letra quando versou que: Na casa nagô a luz de Xangô Axé / Mina Jêje um ritual de fé / Chegou de Daomé / chegou de Abeokutá / Toda magia do vodun e do orixá (DAVID, 2011).

Ao afirmar na letra que “tem magia em cada palmeira que brota em teu chão”, o samba da Beija-Flor é somente uma das centenas de composições que continuam a enfatizar a representatividade aos cultos dos santos, consolidando,

<sup>26</sup> Disponível em obatuque.com. Acesso em 08 fev. de 2012.

<sup>27</sup> Segundo Farias (2010) os ogãs, de acordo com a tradição africana, são os tocadores de atabaques que chamam os orixás nos rituais de umbanda e candomblé

assim, a continuidade da relação entre as Escolas de Samba e os cultos de umbanda e candomblé. No entanto, no que diz respeito à questão rítmica, do batuque, que a partir da década de 1970 sofreu com o processo de aceleração, essa relação parece ser menos acentuada: com o processo de industrialização dos instrumentos e com a aceleração das batidas estas se tornaram mais distantes da batida dos terreiros situados em diversos locais do Brasil.

## **5.2 As baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e suas identidades**

O processo de aceleração do samba não se deu somente devido às mudanças dos instrumentos, afinal, qualquer ritmista pode, mesmo em instrumentos industrializados, tocar mais lentamente. É nessa situação que analisaremos algumas questões tidas como responsáveis pelo processo de aceleração do samba e sua relação com as mudanças identitárias das baterias das Escolas de Samba.

Uma série de questões pode ser apontada para a aceleração da bateria, desde o declínio do chamado samba lençol que tem esse nome em função do tamanho da letra que era muito grande, até a construção do Sambódromo. Além disso, é possível destacar a delimitação do tempo dos desfiles, devido a introdução da televisão, embora pensemos que o fator principal tenha sido o crescimento do número de participantes nos desfiles das Escolas de Samba.

Atualmente é comum as grandes Escolas de Samba colocarem à disposição de qualquer interessado as fantasias de suas alas para serem vendidas pela internet. Quem pode compra, quem não pode, participa dos ensaios para sair nas chamadas alas das comunidades. Dessa forma, as Escolas cresceram muito, o que contribuiu para a aceleração do ritmo, pois quanto mais gente houver em uma Escola de Samba, mais rapidamente ela terá que passar.

Essa relação é compreendida quando comparamos os desfiles das primeiras Escolas, que possuíam menos participantes e desfilavam pela Avenida de forma mais cadenciada. Claro que o aceleração do samba-enredo também pode ser visto como um elemento facilitador para “acompanhar a espetacularização do Carnaval, marcada pela introdução das regras televisivas dos desfiles e pela construção do sambódromo” (FARIAS, 2010, p. 53).

Para Martinho da Vila, “uma escola com três mil e quinhentos componentes, o número ideal para os padrões atuais, pode fazer um belo desfile,

sem correria, com as pastoras gingando, evoluindo com graciosidade” (DA VILLA, apud FARIAS, 2010, p. 11). O sambista não compartilha da ideia de que o Sambódromo e o tempo determinado para os desfiles são os causadores da aceleração do ritmo; para ele, o ritmo foi acelerado para “incentivar o pula pula nas alas” (DA VILLA, apud FARIAS, 2010, p. 11).

A razão da aceleração do samba pode ser buscada em uma série de elementos oriundos da transformação rítmica que a Escola sofrera durante muito tempo. Concordamos com Martinho da Vila, quando este afirma que uma Escola poderia, sim, fazer um desfile mais cadenciado. No entanto, por que não o faz? Pensamos que um desfile mais cadenciado, com uma bateria mais lenta, atualmente iria empolgar menos o público participante, já acostumado com uma batida mais acelerada.

Na verdade, as Escolas de Samba parecem temer um desfile mais cadenciado, pois os jurados podem não compreender o intento. Como não nos lembrarmos do desfile da Império Serrano no Carnaval de 1978, quando levou para a Avenida o enredo: *Oscarito, carnaval e samba, uma chanchada no asfalto*, que, por conta de um desfile mais lento e mais cadenciado ficou em sétimo lugar tendo que descer para o Grupo de Acesso depois de 39 anos de glória? Marcos (2012) fez uma análise do porquê da queda da Império Serrano. Segundo ele,

O Império nunca se adaptou muito bem ao carnaval das Super Escolas de Samba S. A.. Talvez tenha sido culpa dos princípios que nortearam sua criação, quando o povo do Prazer da Serrinha se revoltou contra os desmandos do presidente e fundou um Império democrático. Sem um Castor ou um Anízio ficou difícil acompanhar o ritmo das demais. Porém, talvez por não ser uma Super Escola de Samba S. A. o Império Serrano resistiu. Enquanto várias Escolas tiveram ascensão meteórica, o Império continuou sendo o Império.

A aceleração das Escolas de Samba do Rio de Janeiro já produziu uma série de discussões. Muitos mestres de bateria já disseram estar preocupados com o andamento do samba, com sua aceleração, mas poucos, ou nenhum teve a coragem de permanecer na casa dos 135/140 bpm (batidas por minuto). Em 2009, o musicista Fintelman analisou todas as baterias do Carnaval do Grupo Especial do Rio de Janeiro, tecendo elogios e críticas a cada uma. Transcrevemos aqui a sua visão acerca da bateria da Unidos da Viradouro:

Viradouro foi o tipo de desfile que eu adoraria ver com os ouvidos abafados por um fone de um aparelho de áudio ouvindo a faixa do CD. Sinceramente é algo que irrita ver a bateria da Viradouro tocando tudo, menos samba e ainda é considerada a melhor por muitos. Quando Pamplona diz que samba é 135 bpm, chamam de esclerosado, maluco, mas é verdade. Passou de 152 bpm, é frevo, ciranda, menos samba. E é isso que me incomoda seriamente na bateria da Viradouro, e digo mais, irrita: pois me sinto em Salvador vendo um trio elétrico passando tocando micareta. Eu gosto de Samba Enredo, Samba... A bateria da Viradouro é capaz, tem sambistas competentes, mas é, na minha opinião, o momento Bob's do desfile pelo fato de possuir um andamento aceleradíssimo. E o pior de tudo, na execução das bossas, o andamento cai absurdamente. Aí penso eu que vai estabilizar...que maravilha. Não, doce ilusão. Na retomada a bateria volta ainda mais acelerada. E digo logo: desnecessária a inserção de atabaques na bateria. O samba tem origem africana, pode ter vindo a partir dos atabaques. Mas samba-enredo bate-se com surdos, caixas de guerra, repique, tamborim, chocalho e cuíca. Qualquer molho adicional é desnecessário. É válido, mas desnecessário. Infelizmente, pelo segundo ano a bateria da Viradouro leva meu troféu abacaxi. Foi de estragar meu humor no fim do Grupo Especial. Espero que, com a saída do Ciça, esse quadro mude, ou então torcerei pra Viradouro ser a última a desfilar de novo... eu peço axé... e mais samba, muito samba.<sup>28</sup>

No entanto, para Fintelman (2012), a bateria de Mestre Ciça, que, em 2009, estava à frente da Escola Viradouro, é por muitos críticos considerada uma das melhores do Carnaval do Rio de Janeiro, em função do próprio mestre que atualmente é exitoso como comandante da bateria da Grande Rio.

Não deixa de ser interessante a afirmação de Fintelman (2012) acerca das batidas por minutos de uma Escola de Samba, quando o pesquisador corrobora o juízo de Pamplona, um dos principais expoentes das mudanças ocorridas na estética do Carnaval, ao estar, na década de 1970, a frente da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Não está ocorrendo com as baterias das Escolas o mesmo que se sucedera com o crescimento dos carros alegóricos a partir da década de 1970, quando Pamplona e depois Joãozinho Trinta foram os carnavalescos do Salgueiro? As Escolas de Samba não são instituições que, por serem representantes de uma cultura pulsante, estão em perpétua mutação? Se para ser samba é necessário tocar na casa dos 135 bpm, o que podemos auferir do quadro a seguir?

---

<sup>28</sup> Disponível em [www.sambariocarnaval.com.br](http://www.sambariocarnaval.com.br). Acesso em :12 fev. 2012

Quadro 2 - Bpm's das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro em 2004.<sup>29</sup>

ESCOLAS DE SAMBA	RECUO 1	RECUO 2	APOTEOSE
São Clemente	158	148	150
Caprichosos de Pilares	166	148	148
Unidos da Tijuca	158	152	152
Salgueiro	160	150	150
Grande Rio	152	146	140
Mangueira	156	142	146
Portela	152	148	144
Tradição	156	148	148
Porto da Pedra	156	148	146
Imperatriz Leopoldinense	164	156	152
Império Serrano	150	140	138
Beija-flor	150	146	144
Viradouro	150	146	144
Mocidade Independente de Padre Miguel	152	140	136

Fonte: Farias (2010)

De acordo com o Quadro 2, observamos que, desde o século XXI, nenhuma bateria tocou abaixo dos 136 bpm's. Somente a Mocidade Independente de Padre Miguel, quando chegou na Apoteose, conseguiu tocar na casa dos 136 bpm's. Com exceção da São Clemente, que saiu do segundo recuo tocando na média de 148 bpm's e chegou à Apoteose na média de 150, bpm's, nenhuma outra Escola realizou tal proeza. A Unidos da Tijuca, com 152 bpm's, e o Salgueiro, com

<sup>29</sup> Essa Planilha foi elaborada pelo pesquisador Marcelo Sudoh, publicada por Farias (2010), que mostrou a variação rítmica das baterias em três partes: no primeiro recuo, no segundo recuo e na Apoteose. Para a contagem das bpm's, Marcelo Sudoh utilizou um metrônomo, espécie de relógio que mede o tempo musical.

150 bpm, mantiveram a mesma batida do segundo recuo. As demais Escolas, todas ao chegarem à Apoteose, tocaram abaixo da média do segundo recuo.

O mesmo fato ocorre com a passagem do primeiro recuo para o segundo. Nesse caso, todas as Escolas do Grupo Especial apresentaram uma queda nas batidas por minutos ao passarem do primeiro para o segundo recuo. Contudo, essa é uma questão simples de ser explicada: no primeiro recuo, todas as Escolas estão iniciando o seu desfile, por isso ainda estão descansadas para tocarem, ao passo que somente por volta de 40 minutos de desfile é que as baterias conseguem chegar ao segundo recuo. Essa medição implica que os ritmistas já estão mais cansados, e obviamente, ao chegarem à Apoteose, no final do desfile, por conta de uma fadiga ainda maior, as batidas vão se tornando mais lentas.

Nenhuma Escola tocou na casa dos 135 bpm. Desse modo, mesmo quando “Fernando Pamplona já sinalizava o aceleração do samba reclamando que estava virando marchinha” (FARIAS, 2010, p. 110), na década de 1970, tal constatação não fora suficiente para frear o processo de aceleração do samba. Afirmamos, portanto, que, mesmo com uma batida mais acelerada, chegando à casa dos 152 bpm, o gênero musical é e continua sendo samba, pois marchinha, apesar de um andamento mais forte, possui uma batida diferenciada.

A partir dessa exposição, discordamos de Fintelman (2012). Afirmamos que o samba acelerou, no entanto não compartilhamos da ideia de que se transformou em marchinha. Pelo contrário, tornou-se mais pulsante, mais envolvente, ao menos no que diz respeito ao ritmo - se fosse contrário, não estaria todos os anos a Marquês de Sapucaí completamente lotada nos dias dos desfiles do Grupo Especial.

Desse modo, as alegorias desempenharam um papel importante no processo de transformação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, quando os carros alegóricos se tornaram maiores, a fim de conferir uma melhor visibilidade ao espetáculo. O público passou a assistir desde a década de 1960 ao Carnaval em arquibancadas. O crescimento do número de ritmistas, bem como a aceleração do samba, também é uma resposta ao grande termômetro do Carnaval, ou seja, o público.

O que dizer quando as baterias com seus ritmos freneticamente acelerados arrancam aplausos do público presente na Marquês de Sapucaí? O que dizer do próprio Mestre Ciça, quando, logo após a apresentação de 2009, o Estádio

estampou que “Mestre Ciça empolgou o público com as paradinhas da Viradouro” (O ESTADÃO, 2009, p. 15). Mestre Ciça é, sem dúvida, um dos mestres mais respeitados do Rio de Janeiro. O desfile de 2009 representou o fim de um ciclo de dez anos sob o comando da bateria da Viradouro, já que a partir do Carnaval de 2010 Ciça mudou-se para a Escola de Samba Grande Rio, tornando-se o novo Mestre de bateria desta Escola.

O exemplo de Mestre Ciça serve para compreendermos como o Mestre de bateria possui um importante papel no processo de construção identitária das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao sair da Viradouro, e ir para a Grande Rio, o mestre levou para a Escola de Duque de Caxias a sua identidade de mestre, o que reflete na identidade da própria bateria. Como já afirmamos anteriormente, cada mestre tem uma especificidade, gosta de um tipo de bateria: alguns uma bateria mais pesada, que valoriza os surdos e as caixas, outros uma bateria mais leve, destacando os naipes mais agudos.

A valorização dos instrumentos, a distribuição dos naipes e a afinação de cada instrumento são elementos identificadores de cada bateria. Dessa forma, muitas vezes a variação rítmica de cada bateria segue a característica e o gosto de cada mestre. Ainda usando o próprio Ciça como exemplo, quando foi para a Estácio em 1988, este afirmou que

Eu também defendia essa tese, tanto que quando eu peguei a bateria da Estácio em 1988 só tinha cinco marcações de primeira. E eu mudei isso, a bateria com 230 ritmistas, eu falei o Marçal faz isso, gente. Tanto é que hoje, com o volume do samba, do carnaval que tomou na Sapucaí, tem cimento do lado, o som totalmente alto, tem que usar mais surdos de primeira. Naquela época você demorava cinco minutos para dar passagem do samba, hoje não, é três minutos e quarenta. (CIÇA apud FARIAS, 2010, p. 74).

A tese a que se refere Ciça diz respeito à mudança proporcionada por Mestre Marçal quando este estava à frente da bateria da Portela, pois ao colocar vinte surdos de marcação gerou um grande alarde por conta da diretoria. Todavia, o que se viu na prática, com o passar dos tempos, é que a tese de Marçal logo foi introduzida pelos demais mestres de bateria.

Essas transformações são fruto da experiência obtida pelos mestres de baterias através dos diversos anos de comando, por isso as baterias parecem tocar todas da mesma forma. No entanto, todas que antes tocavam para algum ogum,

hoje, mesmo com a perda desse referencial, têm no seu batuque os elementos constituintes da sua identidade – mesmo que essa seja construída de acordo com a vontade do mestre de bateria. Nesse sentido, os depoimentos de Mestre Paulinho e de Mestre Odilon são determinantes para a compreensão da construção da identidade de cada bateria. Paulinho (apud FARIAS, 2010, p. 104) afirmou que

Eu quando mudei de uma Escola para outra sempre respeitei o som da bateria acrescentando aquilo que eu conhecia em termos de melhoria. Tem que se adequar à casa e procurar melhorar o ritmo naquilo que voce conhece. A bateria pode ser boa, mas se ela pode ficar ótima, vamos fazer ela ficar ótima.

O que significa uma bateria ser boa e se transformar em ótima? Quais os critérios para uma bateria ser boa ou ótima? Em função da impossibilidade de responder à questão, uma vez que o ritmo, atravessado pela característica de cada bateria, representa muitas vezes o gosto do próprio mestre, o que se percebe na fala do Mestre Paulinho é que as baterias são boas, mas ele, como Mestre, pode torná-las ótimas. Nesse caso, tornar uma bateria melhor é dar a sua identidade a ela, é transformá-la de tal forma que, a partir do momento em que ela começa a executar, as pessoas que fazem parte desse mundo reconheçam, ao ouvir de longe, qual bateria está executando suas bossas.

Mestre Odilon é mais contundente ao afirmar que ele deu identidade às Escolas em que fora mestre de bateria. Segundo Odilon (apud FARIAS, 2010, p. 104) as Escolas nas quais trabalhou “não tinham uma linha, uma batida boa e acabei dando uma identidade para elas”. Ao consolidar seu pensamento, Mestre Odilon ainda afirmou que a saída do Mestre André do comando da bateria da Mocidade de Padre Miguel resultou em uma série de mudanças no comando dessa bateria, contribuindo, assim, para a perda de sua identidade. Em outras palavras, para Mestre Odilon, quem dá identidade à bateria é o mestre.

Corroboramos as palavras de Mestre Odilon, compartilhamos da ideia de que os mestres de baterias são os grandes definidores de como uma bateria deve tocar. Além disso, é o mestre que faz a afinação do instrumento, afinação esta que dá o tom de cada naipe de instrumento. Por isso, se o mestre de bateria quer sua bateria mais aguda, afina os instrumentos de tal forma que esta produza um som mais agudo e vice versa para a mais grave.

A afinação é o produto que resulta no som ouvido pelos ritmistas, mestres e pelo público em geral, sendo por isso de extrema importância para configurar o desenho rítmico de cada bateria, possibilitando a compreensão de sua identidade. Muitas vezes é difícil identificar uma bateria pela sua sonoridade, pois o processo de aceleração do samba resultou em uma batida que varia entre 150 a 160 bpm, como demonstram os quadros a seguir:

Quadro 3 - Bpm's gravado pelo Programa Stúdio Carnaval em 2009<sup>30</sup>

ESCOLA DE SAMBA	INTRODUÇÃO	BPM,s
Beija-Flor		140
Salgueiro		144
Grande Rio		139
Portela		142
Unidos da Tijuca	81	140
Imperatriz	86	142
Viradouro	76	140
Mocidade	82	140
Vila Isabel		138
Mangueira	110	146
Porto da Pedra	90	138
Império Serrano	92	142

Fonte: Farias (2010)

Quadro 4 - Bpm's das Escolas de Samba do Rio de Janeiro durante os desfiles do Grupo Especial de 2009<sup>31</sup>

ESCOLAS	BPM,s
Império Serrano	150
Grande Rio	154
Vila Isabel	154
Mocidade Independente de Padre	158

<sup>30</sup> De acordo com Farias (2010), o programa BPM'S Studio mede as batidas por minutos nas gravações em CD. Essa Planilha foi elaborada por Carlos Henrique Ribeiro. (FARIAS, 2010, p. 112)

<sup>31</sup> "Planilha das Bpm,s das baterias das Escolas de Samba do Grupo Especial em 2009, elaborada por Marcello Sudoh. As Bpm,s destes gráficos foram contadas durante os desfiles com um metrônomo, porém a maioria dos mestres de bateria contesta, afirmando serem em menor número as BPM,s registradas por Marcello Sudoh". (FARIA, 2010, p. 114)

Miguel	
Beija-flor	152
Unidos da Tijuca	154
Porto da Pedra	160
Salgueiro	158
Imperatriz Leopoldinense	146
Portela	150
Mangueira	154
Viradouro	154

Fonte: Farias (2010)

De acordo com os Quadros 3 e 4, é fácil perceber uma grande diferença entre as batidas por minutos registradas por Sudoh apud Farias (2010) e as batidas por minutos registradas por Carlos Henrique do programa Stúdio. Essa diferença ocorre em função de que um dos registros é feito na hora da gravação do CD, o que em si traz uma série de diferenças, sendo a primeira delas o fato de que somente uma pequena parte da bateria participa da gravação. Além disso, o espaço em que é gravado os sambas das Escolas de Samba difere muito do espaço onde se realiza o desfile – neste caso, mais aberto.

Outro elemento interessante apresentado pela gravação do programa Stúdio diz respeito à introdução registrada pelas Escolas: Unidos da Tijuca, Imperatriz, Viradouro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Mangueira, Porto da Pedra e Império Serrano. A introdução, nesse caso, é conhecida na gíria do sambista como a cabeça do samba, aquela parte em que o intérprete começa a cantar de forma mais lenta para depois acelerar o andamento, por isso há a grande diferença entre a introdução e as batidas no decorrer da gravação.

Apesar de ser contestado por vários mestres de bateria que não concordaram com o andamento registrado pelo jornalista Marcello Sudoh apud Farias (2010) é de fácil compreensão o aumento das bpm,s quando gravadas na Marquês de Sapucaí. Reiteramos que o primeiro fator diz respeito ao número de ritmistas que são utilizados para o desfile oficial, variando entre 250 e 300, de acordo com o gosto de cada mestre de bateria. Outro aspecto que pensamos ser importante nessa diferenciação diz respeito à emoção do que é tocar na Marquês de

Sapucaí, em que cada ritmista deve dar tudo de si para sua Escola fazer o melhor desfile possível.

Ainda assim, ao analisarmos os registros de Marcello Sudoh apud Farias (2010) percebemos que todas as baterias apresentam uma flutuação rítmica, umas mais e outras menos. Afinal, parece ser impossível uma bateria permanecer com o mesmo andamento do início ao final do desfile. Se isso acontecesse, seria uma espécie de controle mecânico do samba, o que certamente não combina com uma Escola de Samba, que tem como medida a emoção, a criatividade, e para ser criativo e emotivo, ao menos no que diz respeito à bateria, não se pode ser mecânico. Como adverte Sudoh, ao afirmar para (FARIAS, 2010, p. 113), que,

Cadência e andamento estão relacionados mas sua combinação não tem a ver com sinônimo de bateria boa ou ruim. Uma bateria pode ser considerada cadenciada quando todos os seus instrumentos estão tocando em harmonia, seja em precisão, ou seja, em afinação. Uma bateria pode tocar rápida e estar plenamente cadenciada ou não. Ou ainda, lenta e totalmente cadenciada ou não. O número de bpm,s, ou seja, seu andamento não é determinante da cadência.

Precisão e afinação, dois elementos que ajudam a definir uma bateria harmônica, ou seja, cadenciada. Corroboramos a opinião de Sudoh apud Farias (2010) quando afirma que o número de bpm,s não é elemento determinante para que uma bateria tenha cadência ou não, já que a cadência diz respeito aos intervalos ou acordes que finalizam uma frase ou sentença musical. A cadência, portanto, está mais associada à precisão. Em outras palavras, uma bateria cadenciada é aquela em que seus ritmistas tocam os seus naipes com a mesma intensidade e, para tanto, a afinação de cada naipe de instrumentos deve estar em plena sintonia.

O som grave ou agudo de uma bateria pode ser adquirido a partir da afinação dos seus instrumentos, bem como do tipo de instrumento que é utilizado para a composição do seu grupo rítmico. Em função da dificuldade de identificação do som emitido pela bateria, seus mestres e ritmistas buscam a explicação dos elementos capazes de conferir a sua bateria a sua identidade.

Frisamos que a identidade de cada bateria está atravessada pela concepção rítmica de seu mestre. Se no início da história das Escolas de Samba estas tocavam para um ogum, devido a sua aproximação com a religiosidade dos negros, atualmente, em função da industrialização dos instrumentos (bem como pelo

aumento do número de ritmistas não pertencentes aos cultos afro-brasileiros), é um pouco difícil identificar a relação de uma bateria com o elemento religioso.

De acordo com Farias (2010), até a década de 1970 o andamento das baterias variava de 120 a 140 bpm,s, possibilitando a todos os participantes das Escolas de Samba a execução da dança do samba. Na concepção do pesquisador, a mudança efetivou-se em função da entrada da televisão, que com suas regras contribuiu para a diminuição do tempo do desfile, obrigando as Escola de Samba a fazerem uma apresentação mais rápida. Logo, para se apresentar mais rápido, a bateria deveria tocar de forma mais acelerada. Em depoimento acerca do processo de aceleração das baterias, Sudoh afirmou a Farias (2010, p. 107-108) que

Em 1970, a Associação das Escolas de Samba da Guanabara – AESEG – havia decidido que o desfile de 1971 teria tempo marcado: seriam 71 minutos para cada Escola do Grupo 1 (antiga denominação do Grupo Especial) desfilarem. De acordo com a imprensa da época, o desfile muito longo, sem hora para terminar, cansava o público e a comissão julgadora, além do trânsito na Avenida Presidente Vargas ficar completamente paralisado durante horas. Segundo o depoimento de vários sambistas, o marco da aceleração dos sambas-enredo teria sido o samba do Salgueiro em 1971, Festa para um Rei Negro mais conhecido como Pega no Ganzê, Pega no Ganzá. O samba teria sido composto para fazer com que a escola atravessasse a Avenida evoluindo rapidamente, garantindo assim a pontuação máxima nos quesitos harmonia, melodia e desfile, sem perda de ponto em cronometragem que não era quesito mas uma das obrigatórias. [...] Mas, medido por um metrônomo, o samba do Salgueiro em 1970 havia passado pela Avenida Presidente Vargas com 130 bpm,s. Em 1971 o Pega no Ganzê de Zuzuca marcou 132 bpm,s, ou seja apenas dois a mais que o samba de 1970. [...] Observando as melodias e letras da época, não existe escola ou samba-enredo culpado pela subida do andamento [...].

Algumas questões podem ser mencionadas a partir desse relato: a própria pressão da televisão que, tendo outros interesses na sua grade de programação, estabelecia um tempo limite para a apresentação das Escolas de Samba. Outra razão seria o inchaço ocorrido a partir da década de 1970, quando mais pessoas pertencentes à classe média e um grande número de turistas passaram a desfilarem nas Escolas de Samba, aumentando, assim, o número dos seus componentes.

Não foi, segundo Sudoh (apud FARIAS, 2010), o Salgueiro que desfilou mais rapidamente na Avenida Presidente Vargas no Carnaval de 1971. De acordo com o jornalista, foi a Mangueira a Escola de Samba que passou com um

andamento mais rápido, chegando a atingir a casa dos 142 bpm,s. Portanto, não deve ser o samba o culpado pelo processo de aceleração e muito menos o samba do Salgueiro. Além desses aspectos, o pesquisador aponta outros elementos já mencionados como possibilitadores da aceleração da bateria: o uso dos instrumentos, a forma de tocar e a forma de perfilar.

Dos aspectos citados por Sudoh (apud FARIAS, 2010) como contribuintes ao processo de aceleração da bateria, chamou-nos atenção a forma de perfilar, ou seja, a forma como a bateria se porta em fileiras. Para o pesquisador, ao colocarem os chocalhos na frente da bateria e ao mudarem o posicionamento dos surdos que, dos lados, passaram a partir da década de 1970 a serem perfilados em X, criaram-se mecanismos para a mudança na forma do andamento.

O processo de mudança do posicionamento da bateria não contribui para a aceleração do seu andamento. A mudança do posicionamento de alguns naipes da bateria serve para mudar sua harmonia. O fato da colocação dos chocalhos na frente da bateria não pode ser considerado como possibilitador do aumento do seu andamento. Apenas a forma de tocar é que vai ser condicionante da aceleração ou não da matéria. Até a década de 1970, as baterias posicionavam seus chocalhos mais próximos dos surdos, atrás da bateria e, como afirmou o próprio pesquisador, foi nessa época que o samba marchado contribuiu para a aceleração do andamento da bateria.

O samba marchado pode ser considerado fator predominante no processo de aceleração do samba, uma vez que ao ser cantado mais rápido propicia à bateria um toque mais acelerado. No entanto, o processo de posicionamento não vai influenciar no andamento da bateria. Ou seja, qualquer mestre de bateria pode posicionar seus instrumentos da forma que desejar, e em nada vai diferenciar o seu andamento. Pode, nesse caso, acarretar uma significativa mudança na harmonia da bateria, já que essa, para soar de forma mais equilibrada, passa por uma série de transformações na sua perfilação até chegar à forma de composição atual que, aí sim, é similar em todas as baterias.

Devido ao comprimento da bateria, Mestre Odilon em 1991 criou um corredor no meio da bateria, para que o mesmo pudesse facilitar sua comunicação com os seus ritmistas. Logo em seguida, os demais mestres de bateria passaram a dividir suas orquestras percussivas em dois lados, separadas por um corredor.

Dessa forma, o mestre e seus diretores podem andar do começo ao fim da sua bateria, facilitando a comunicação com seus ritmistas (FARIAS, 2010).

Forma de tocar, mudança dos instrumentos oriundos da industrialização, samba marchado, o tempo utilizado por cada Escola de Samba devido à pressão da mídia e o crescimento das Escolas de Samba são os fatores determinantes do processo de aceleração do samba, o que provocou uma série de descontentamentos pelos chamados defensores da tradição. Apesar de descontentar parte da comunidade sambista, o samba-enredo de fato acelerou, mas não deixou de ser samba-enredo. Como já dissemos anteriormente, a forma de tocar e as batidas em cada instrumento são os elementos que dão a identidade rítmica do samba. É justamente a forma de tocar que vai conferir a identidade a cada Escola de Samba. A Riotur (1991), na obra *Memória do Carnaval*, ao tecer comentários acerca da aceleração, fez alguns esclarecimentos sobre a identidade rítmica de cada bateria.

De acordo com a Riotur (1991), a bateria mais fácil de ser identificada é a da Estação Primeira de Mangueira, pois “quando a baqueta de um batedor de surdo se levanta, todas acompanham e arriam ao mesmo tempo” (RIOTUR, 1991, p. 317). A batida criada por Lúcio Pato permanece até os dias atuais, por isso a bateria da Mangueira é conhecida como surdo um, em função de não fazer uso do surdo de resposta e dos chamados surdos de corte.

A Mocidade Independente de Padre Miguel pode ser identificada pela batida no surdo de terceira que é tocado com três pancadas e no seu repique. Na Império Serrano, Portela e Tradição são “as alas de agogôs que se sobressaem” (RIOTUR, 1991, p. 317), enquanto a Estácio “é firme nos repiques acentuando as batidas, e os taróis e caixas dando uma boa complementação” (RIOTUR, 1991, p. 318).

O Salgueiro tem seu ponto alto “nas caixas e tamborins, e nos múltiplos desenhos rítmicos dos diversos instrumentos” (RIOTUR, 1991 p. 318). Já a Beija-Flor de Nilópolis “tem seu maior segredo nas criativas convenções de tamborins” (RIOTUR, 1991, p. 318). Enquanto a Imperatriz traz uma virada característica dos surdos, a Unidos da Tijuca tem como elemento de identificação o grande número de surdos de terceira utilizados na composição da sua bateria. A Vila Isabel tem seu ponto forte no surdo de segunda, enquanto a Caprichosos de Pilares pode ser identificada a partir das batidas de suas caixas de guerra. Já a União da Ilha tem seu

ponto alto nas convenções<sup>32</sup> e no balanço feito pelos surdos de terceira que possuem uma batida mais rápida que os das demais Escolas de Samba (RIOTUR, 1991, p. 318).

Em 2011, a Rede Globo de Televisão fez uma grande matéria com alguns representantes das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro, intitulada *Show de Bateria das Escolas do Rio de Janeiro: Carnaval 2011*. Dentre os entrevistados estavam os mestres de bateria e os intérpretes. Entre as diversas perguntas formuladas pela repórter, uma nos interessou bastante, pois questionava a identidade da bateria.

Adiantamos que não queremos estabelecer um padrão de identidade rítmica para cada Escola de Samba do Rio de Janeiro. Essa não é nossa preocupação, uma vez que, por ser um conceito subjetivo, cada um estabelece o padrão de identificação rítmica para cada Escola de acordo com seu entendimento. Até mesmo no próprio seio das Escolas de Samba, a forma de identificar uma bateria difere.

Como exemplo, citamos a resposta do Mestre Rodney à pergunta que lhe foi feita no Show de Bateria das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O Mestre da Beija-Flor, ao ser perguntado sobre o que caracteriza e singulariza a bateria da Beija-Flor respondeu que “a bateria é muito bem afinada, com uma educação musical incrível de pessoas, de ritmistas, que se dedicam, que se entregam, se doam para a Escola. Esse é o grande diferencial”. Nessa mesma entrevista, o intérprete Neguinho concordou que, de fato, os ritmistas são esforçados, mas respondeu

[...] o que eu gosto mais da bateria da Beija-Flor, independente da afinação, é as caixas. Na minha concepção é o que dá o swing e, fazendo o gesto e produzindo o som com a boca disse que as caixas tocam um *tacaticatacatcatcati*, dando um balanço singular, que só a Beija-Flor tem.<sup>33</sup>

A definição dada pelo intérprete parece ser mais coerente para identificar a bateria da Beija-Flor. Talvez por ser um dos expoentes mais antigos da Escola Nilopolitana, Neguinho soube dar uma explicação mais específica acerca da

---

<sup>32</sup> Também conhecidas como paradinhas, são muitas vezes utilizadas em partes do samba para produzir um efeito rítmico desejado pelo mestre de bateria. As convenções podem ser produzidas por todos os naipes da bateria ou somente por um. Isso varia de acordo com o gosto e a vontade do mestre.

<sup>33</sup>Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=pO1gq6vBnJk](http://www.youtube.com/watch?v=pO1gq6vBnJk). Acesso em: 12 set 2012

identificação rítmica da sua Escola. Quando o Mestre Rodney afirma que a dedicação, a educação musical e a doação são os elementos identificadores da sua bateria, o mesmo esquece-se de que em todas as baterias o ritmista precisa ter uma educação musical, precisa dedicar-se, doar-se para a sua Escola – afinal, ninguém passa tanto tempo ensaiando em uma Escola como os ritmistas. A bateria de toda escola é a ala que mais ensaia, que mais dedica seu tempo ao Carnaval e que, para a produção do seu espetáculo rítmico, abre mão até mesmo de brincar o Carnaval, pois nos dias que antecedem o desfile, os ritmistas precisam dar os últimos retoques na bateria, afinar bem seus instrumentos, passar e repassar todos os toques que serão desenvolvidos pela bateria.

Quanto à questão da afinação, a resposta de Mestre Rodney também foi generalizante. Ao afirmar que a bateria é muito bem afinada, sua resposta não nos forneceu substrato para uma possível identificação e singularização, afinal de contas, todas as baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro são muito bem afinadas. O que poderia ter dito o Mestre seria o tipo de afinação usada para os naipes e qual a finalidade dessa afinação. Ou seja, o mestre poderia dizer que, como gosta de uma bateria mais aguda, afinou os seus surdos para produzirem um som mais agudo, ou qualquer outro naipe de instrumentos que, a partir da afinação, possa dar a singularidade rítmica à Beija-Flor.

As diversas formas de identificação de uma bateria – seja pelo seu batuque, pela sua afinação ou pelo número de instrumentos que utilizam – permitem-nos estabelecer uma compreensão do seu ritmo. No entanto, adiantamos que é impossível fazermos uma comparação entre as respostas citadas na reportagem de 2011 e a singularidade das baterias explicitadas pela Riotur (1991). Essa impossibilidade de comparação é fruto da ausência de algumas Escolas que, se em 1991 faziam parte do Grupo 1, em 2011, não estiveram presente no Grupo Especial, dentre elas, a Império Serrano, Caprichosos de Pilares e Tradição.

Em função da impossibilidade de fazermos esta comparação, dividimos o conjunto de respostas em duas características, aquelas agremiações que responderam de forma geral, e aquelas que forneceram respostas específicas acerca da identidade das baterias das escolas. Dentre as escolas que responderam de forma geral, não em função de não saberem o que identifica suas baterias, mas por conta de não serem questionadas acerca da singularidade do seu grupo rítmico, temos a Grande Rio, Beija-Flor, Porto da Pedra, Imperatriz Leopoldinense, Portela e

Unidos da Tijuca. As que forneceram substrato para a percepção da sua singularidade foram a Mangueira, Mocidade Independente de Padre Miguel, São Clemente, Vila Isabel e Salgueiro. Interessamo-nos mais pelo segundo grupo, cujas Escolas, por serem diretamente questionadas sobre a identidade de suas baterias, discorreram sobre os elementos identificadores das suas orquestras percussivas. Para reiterarmos o aspecto geral, ou seja, existente em todas as baterias, citamos a resposta do Mestre Thiago Diogo, que ao responder afirmou

[...] nós nos preocupamos em ser uma bateria técnica e ousada. Disciplina é muito importante na sua vida. Eu sou um cara altamente rigoroso, então, algumas vezes sou pai, algumas vezes eu sou padrasto. Ritmista lá na Escola faltou três ensaios, ele ta fora, a fila anda, a fila é grande entendeu? Então o espetáculo não permite mais amadorismo, pede o profissionalismo de uma orquestra. (YOUTUBE, 2011).

Disciplina e profissionalismo são características de todas as Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Os mestres se sentem pressionados para no dia do desfile levar alguma novidade para a Avenida. Em função disso é necessário ensaiar muito e, para que não se cometa nenhum deslize, a disciplina é fundamental. Portanto essa é uma resposta que não singulariza a bateria da Porto da Pedra, é uma resposta que serve como característica de todas as Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

Para o Mestre Átila da Unidos da Vila Isabel, a “primeira, segunda e terceira com cadência e andamento sem uma invadir a outra” é o que identifica a bateria da Vila. Assim, é o “respeito, nenhum naipe invade o outro. O repique respeita os surdos, o surdo respeita as caixas, as caixas respeitam o surdo que respeita a segunda, que respeita a terceira e por aí vai”. Quando o mestre aborda a questão do respeito, dá-nos a possibilidade de identificar a bateria da Vila Isabel como uma bateria com um ritmo harmônico, em que os surdos de terceira não devem tocar livremente. Os cortes produzidos pelos surdos de terceira são preestabelecidos pelo mestre, o mesmo acontecendo com os outros naipes. Por isso, o mestre utiliza o termo respeito para identificar a sua bateria, o que implica dizer que é uma bateria, na qual cada naipe não deve tocar livremente, devendo respeitar o seu espaço de produção sonora.

A bateria furiosa da Acadêmicos do Salgueiro é uma das mais respeitadas do Carnaval carioca. Muitos críticos afirmam que é a melhor bateria do

Rio de Janeiro. Certamente, esse não é o nosso papel, valorar qual a melhor ou pior bateria, mas sim perceber qual ou quais são suas características particulares. Nesse caso, a bateria do Salgueiro é de fácil percepção, uma vez que o Mestre Marcão afirmou que: “nossa identidade é nossos sentadores não é? Que aqui a gente chama de sentadores, não como terceira. É que é dois por um e nossos taróis que dão o ritmo, que é contínuo, nosso tarol” (YOUTUBE, 2011).

Sentadores e tarol, os dois instrumentos singularizadores da bateria da Acadêmicos do Salgueiro. O sentador, conhecido nesse trabalho como surdo de terceira ou surdo de corte, tem sua singularidade por tocar dois por um, ou seja, algumas escolas na hora de tocar o surdo de terceira, tocam de forma diferente, o que dá ao sentador do Salgueiro certa singularidade. Além dos sentadores, o tarol é o outro instrumento utilizado para identificar a bateria do Salgueiro. Na verdade, entre as baterias do Grupo Especial, somente a do Salgueiro valoriza os taróis, e isso já nos dá os elementos para identificarmos sua singularidade. As demais baterias substituíram os taróis pelas caixas de guerra, enquanto o Salgueiro continuou a valorizar esse naipe.

A bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, famosa pelas suas bossas, conhecida como Bateria nota 10, que teve Mestre André como o conhecido inventor das paradinhas, é uma das baterias mais fáceis de serem identificadas. Para compreendermos a singularidade da bateria da Mocidade, o Mestre Bereco afirmou que:

A singularidade e a especialidade nossa são as caixas que tem um toque totalmente diferente e as nossas terceiras que são livres e dá um balanço fenomenal na bateria. (faz o gesto com as mãos e a boca) tatacatin, tacatin, tacatintatatata, tacatin tacatinn. Terceira, tumdumtum dum tumdumtum dum tumdum dum tumdum dum. E isso somado aos outros naipes dá aquele balanço que é especialidade nossa. (YOUTUBE, 2011).

As caixas da Mocidade são de fato mais fáceis de serem identificadas em função das suas rufadas produzidas no final de cada execução rítmica, o que é de fácil percepção na hora que escutamos o batuque de sua bateria. Os surdos de terceira, ao serem percutidos e produzirem o *tumdumtum dum*, batem três por um. Tal fato também serve para identificar o ritmo de sua bateria. O mestre destaca o chamado balanço da bateria. Aliás, todos os mestres falam nesse famoso balanço,

que não é nada mais do que uma malemolência, característica de todas as baterias e que é produzido pelo toque das caixas e dos surdos de terceira.

Outra característica da bateria da Mocidade é o surdo de resposta, o chamado surdo de segunda. Em todas as baterias que utilizam o surdo de segunda, a afinação é menos grave do que a do surdo de primeira, permitindo a produção de um som mais baixo. Além disso, as demais baterias para o surdo de resposta utilizam os instrumentos com uma polegada menor do que a dos surdos de primeira. No caso da Mocidade Independente de Padre Miguel, ocorre justamente o contrário, pois a sua afinação é diferenciada, mais grave, e os surdos utilizados como respostas tem uma polegada igual ou superior aos surdos de primeira, contribuindo para a singularização da bateria da Mocidade, já que somente esta usa o surdo de resposta dessa maneira.

A São Clemente, única Escola de Samba do Grupo Especial que tem sua especialidade na Zona Sul, também possui sua singularidade. Na verdade, Mestre Gil e o Mestre Chiquinho, quando questionados sobre a identidade da fiel bateria, denominação dada à bateria da São Clemente, afirmam que:

A gente não usa apito, é só no gesto, a gente ia esquecendo isso, a gente é quase como um maestro. A gente não usa apito, é só no gesto da mão, essa é outra diferença que a bateria tem, a gente é como se fosse um maestro, é só no gesto da mão. (YOUTUBE, 2011).

Apitador, assim eram chamados os primeiros comandantes das baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, pois sempre utilizavam o apito para dar o comando aos ritmistas para que estes iniciassem ou parassem de tocar os instrumentos. Apesar de não ser identificada pela parte rítmica, ao menos não verificado pelas respostas dadas pelos Mestres Chiquinho e Gil, o fato de não utilizarem apito para o comando da bateria da São Clemente é um elemento singularizador dessa bateria - mesmo que esse elemento não seja rítmico, pois somente a São Clemente, entre as baterias do Grupo Especial, é que abre mão do único instrumento de sopro permitido nas baterias das Escolas de Samba.

A única definição similar que é estabelecida pela Riotur (1991) e pelo programa da Rede Globo (YOUTUBE, 2011) diz respeito à bateria da Estação Primeira de Mangueira. Em função disso, apropriamo-nos de uma dos sambas cantados pela Velha Guarda da Estação Primeira, que também versa sobre a batida da Mangueira. Composto por José Marcelino Ramos, conhecido como Zé Ramos e

que pertenceu à ala de compositores da Mangueira entre as décadas de 1930 e 1940, o samba, *Quando ouvir essa batida*, ou como ficou conhecido “*A Mangueira Chegou*”, alerta para o fato de que, desde a sua origem, a Mangueira se mostrava fiel ao seu ritmo:

Quando ouvir essa batida / Quando ouvir essa batida / Foi Mangueira quem chegou / A escola que dá diploma ao sambista / A escola que envaidece o artista / As cabrochas mangueirando nas cadeiras / Abre ala laia, quem chegou foi Mangueira / Ô ô ô ô ô / A turma não crê em fracasso / Ô ô ô ô ô / Mangueira vai mostrar que ainda é braço / Ô abre alas, deixa a Mangueira passar / Ô abre alas, eu quero ver balançar. (RAMOS, [1930?]).

A Mangueira é singular, é a Escola que mais preservou a sua identidade rítmica, por isso talvez seja a mais fácil de ser identificada. Talvez devido a tal fato, o Mestre Ailton Nunes ao ser perguntado sobre o que identifica a bateria da Estação Primeira de Mangueira, respondeu que

A bateria da Mangueira é diferente por conta da característica dos seus surdos, surdo marcante. Somente tem o surdo de primeira que praticamente eu posso dizer que em todas as outras Escolas, eles tem um surdo de primeira, um de segunda, ou seja uma resposta, que faz aquele *tumtum*. Então, ela só tem uma marcação, Tum Tum Tum, por isso ela é hoje chamada de Surdo Um. (YOUTUBE, 2011).

O surdo um, conhecido como surdo de primeira, é tocado no segundo tempo da bateria, no chamado tempo forte do samba. A bateria da Mangueira é tradicional, é a única que não se deixou levar pela novidade implementada pela Mocidade Independente de Padre Miguel. Segundo Farias (2010), a Mocidade foi precursora na implementação do surdo de resposta, o que fez com que com o passar dos tempos as baterias adotassem esse tipo de batida, o que não aconteceu com a Mangueira que permanece fiel ao seu estilo de batucada.

A entrada é outro elemento de identificação de uma bateria. É dada pelo repique, geralmente um ritmista experiente, que elabora uma série de toques já preestabelecidos pelo mestre, para em seguida a bateria responder aos chamados feitos pelo repinique e depois começar a tocar. Algumas baterias possuem toque de fácil identificação, o que facilita a compreensão de sua identidade. No entanto, é mais fácil identificar uma bateria a partir do momento em que está tocando de forma direta, ou como se prefere dizer, quando ela está tocando reto, sem execução de paradinhas ou entradas. Nesse caso, Salgueiro, Mocidade e Mangueira são as

baterias que mantêm um ritmo mais singular e, por isso, mais fácil de ser identificado.

A partir da década de 1970, quando ficou mais fácil o acesso ao samba, os ritmistas de São Luís começaram a introduzir o estilo e a forma de tocar dos cariocas. O que dizer quando a internet nos possibilita uma visibilidade maior acerca da execução rítmica das baterias do Rio de Janeiro?

Essa prática é comum nas baterias de São Luís, que copiam o estilo de tocar das baterias cariocas e, nessa perspectiva, adotam as mesmas paradinhas feitas pelas baterias das Escolas do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Além disso, a partir do momento em que as baterias cariocas começaram a dar a si próprias epítetos, as de São Luís seguiram o mesmo exemplo. A bateria da Favela do Samba, Escola heptacampeã do Carnaval praticado na Passarela em São Luís, denomina-se Carcará, e a Turma do Quinto, conhecida como Explosão, são apenas dois exemplos de adoção de estilo carioca. Aproveitamos para mostrar um quadro das batidas por minuto das Escolas de Samba de São Luís no desfile de 2011.

Quadro 5 - Bpm's das Escolas de Samba de São Luís durante os desfiles de 2011

ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO LUÍS	BPM'S
Turma de Mangueira	154
Flor do Samba	150
Turma do Quinto	154
Favela do Samba	152
Marambaia do Samba	154
Império Serrano	150
Terrestre do Samba	150
Túnel do Sacavém	154
Unidos de Ribamar	150

Fonte: Elaborado pelo autor

Nesse ano, as Escolas de Samba Unidos de Fátima e Mocidade Independente da Ilha não desfilaram na Passarela do Anel Viário. Destacamos que o referido quadro foi elaborado a partir do recuo da bateria, que, em São Luís, ocorre somente uma vez. Desse modo, percebemos que houve pouca variação entre os bpm's das Escolas de Samba de São Luís durante o desfile de 2011. Todas as

Escolas de Samba de São Luís tocaram na casa dos 150 a 154 bpm,s, o que mostra que, ao menos no que diz respeito ao andamento, as baterias de São Luís estão muito próximas. Ressaltasse que, em relação à afinação, cadência e balanço essas baterias apresentam uma série de diferenças. Destacamos a identidade de algumas dessas orquestras percussivas. A esse respeito, as palavras dos mestres de bateria de duas Escolas de Samba – a Favela do Samba e a Turma do Quinto – nos dão suporte para compreendermos as principais características que as identificam. Para o mestre Júlio Machado (2013), a bateria da Favela do Samba, conhecida como Carcará,

[...] tem no andamento a sua principal base. O que mais me preocupa em relação ao ritmo é o andamento da bateria. É comum chegarmos em um local e observarmos algumas baterias que não mantêm o mesmo andamento. Algumas entram de forma muito acelerada no recuo, e após uns vinte minutos de desfile, já estão com um ritmo muito mais lento daquele que entraram. A Carcará prima por manter sempre o mesmo andamento. É óbvio que nenhuma bateria consegue tocar com o mesmo andamento durante todo o desfile, mas no recuo, no momento em que os ritmistas estão parados, é preciso manter a mesma pegada

O mestre Júlio destacou ainda o fato de as caixas de guerra da bateria Carcará não tocarem livres, ou seja, todas apresentam a mesma batida. Segundo o comandante da bateria Carcará, essa consonância ocorre em relação aos surdos de terceira, os chamados cortadores. Na bateria Carcará, esses surdos só fazem os cortes em determinadas partes do samba.

A bateria Explosão, comandada pelo mestre Alex, mais conhecido como Leleco, teve, a partir do seu comando, o início de uma nova forma de tocar. A Turma do Quinto tinha em sua bateria muitos adeptos das antigas Turmas de Samba. Antes de o mestre Leleco assumir a bateria, muitos dos instrumentos utilizados ainda eram os mesmos utilizados pelos Fuzileiros da Fuzarca<sup>34</sup>. Segundo o próprio Leleco<sup>35</sup>,

[...] a bateria da Turma do Quinto era muito tradicional, possuía o andamento muito lento. Isso porque até a década de 1990 muitos tocadores dos Fuzileiros saíam nela. Só pra termos uma ideia, nos desfiles a Turma do Quinto não fazia nenhuma bossa, apenas as caídas do samba. Até mesmo na hora de entrar na avenida, começavam a tocar primeiro os surdos e taróis. Somente depois que

---

<sup>34</sup> Fuzileiros da Fuzarca foi fundado como Bloco em 11 de fevereiro de 1936. Atualmente autodenomina-se Turma de Samba e é o representante mais antigo dentre as agremiações carnavalescas que desfilam durante os dias de momo em São Luís.

o restante da bateria entrava. Depois de alguns anos, consegui dar uma nova cara para a bateria. Por isso que a chamamos de explosão, por que, propositalmente comecei a valorizar os instrumentos mais pesados, principalmente os surdos. Hoje em dia eu acho que mudamos para melhor, fizemos uma bateria mais forte e capaz de levantar a Passarela do Samba. (ALEXANDRE FILHO, 2013).

O mestre Leleco nasceu no bairro da Madre Deus, era ritmista da Turma do Quinto e, na década de 1990, assumiu o comando da bateria Explosão. Sofreu algumas críticas por valorizar os mais jovens, motivo que levou alguns batuqueiros do Fuzileiros da Fuzarca a se afastarem da ala rítmica da Escola. No entanto, a comunidade, com o passar dos anos, percebeu que o mestre conseguiu formar um grupo de bons ritmistas, pois, a partir do seu comando, a bateria tirava as notas máximas. A confiança foi tamanha que, a partir de 2010, o mestre se tornou Presidente da Escola. Mesmo depois de seu mandato ter terminado em 2012, ele continua no comando da bateria Explosão.

Ao escutarmos a bateria Explosão percebemos como ela valoriza muito os surdos de primeira. Essa postura provavelmente se dá em função de a Turma do Quinto – até antes de Leleco assumir a bateria – não utilizar surdo de segunda e de terceira. Na verdade, o ritmo da Turma do Quinto era muito parecido com o ritmo da Estação Primeira de Mangueira que, ainda hoje, não deixou de usar na sua composição rítmica somente os surdos de primeira. Daí ser conhecida como Surdo Um. Diante do exposto, aproveitamos para fazer um quadro comparativo das bpm's das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís.

Quadro 6 - Quadro comparativo dos bpm's das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro e de São Luís.

ESCOLAS DO RIO DE JANEIRO	BPM,S EM 2009	ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO	BPM,S EM 2011
Império Serrano	150	Turma de Mangueira	154
Grande Rio	154	Flor do Samba	150
Vila Isabel	154	Turma do Quinto	154
Mocidade Independente de Padre Miguel	158	Favela do Samba	152

Beija-flor	152	Marambaia do Samba	154
Unidos da Tijuca	154	Império Serrano	150
Porto da Pedra	160	Terrestre do Samba	150
Salgueiro	158	Túnel do Sacavém	154
Imperatriz Leopoldinense	146	Unidos de Ribamar	150
Portela	150		
Mangueira	154		
Viradouro	154		

Fonte: Elaborado pelo autor

Esclarecemos que, apesar da diferença entre as datas, uma vez que, as bpm's das Escolas do Rio de Janeiro datam de 2009 enquanto as de São Luís, de 2011, tal fato em nada influencia a comparação, pois, as medições além de estarem cronologicamente muito próximas, na medida em que são apenas dois anos de diferença, as baterias das Escolas de Samba dessas duas cidades durante esse período não sofreram nenhuma alteração no seu ritmo e na sua identidade. De acordo com o Quadro 6, observamos que algumas baterias do Rio de Janeiro tocaram bem acima das baterias de São Luís. Na verdade, nenhuma bateria de São Luís ultrapassou a casa dos 154 bpm's, enquanto a Mocidade Independente de Padre Miguel, Salgueiro e Porto da Pedra tocaram um pouco acima. Todavia, as demais Escolas do Rio de Janeiro mantiveram o mesmo andamento das baterias de São Luís. Esses dados nos levam ao questionamento: se as baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís apresentam, em sua maioria, o mesmo número de bpm's, variando entre 150 a 154, o que diferencia as baterias dessas duas cidades?

Segundo Machado (2013), o que diferencia as baterias das duas cidades é "a valorização dos instrumentos e o tamanho da bateria". Para o mestre da Carcará, as diferenças residem nos aspectos que lhes dão identidade, ou seja, os tipos de instrumento que são valorizados – sem falar no tamanho das baterias, que, no Rio de Janeiro, são compostas por mais de trezentos ritmistas, enquanto em São Luís, varia de cem a cento e cinquenta.

Além do tamanho e da valorização dos naipes da bateria, outra questão merece destaque: a afinação. O que percebemos nas baterias do Rio de Janeiro é uma maior preocupação com a afinação dos instrumentos, o que, em nossa opinião, influencia sobremaneira o ritmo executado por essas baterias. Na verdade, uma bateria mal afinada é uma bateria que não produz um som agradável, algo muito observado em algumas baterias de São Luís, uma vez que alguns mestres parecem não se preocupar com a afinação dos seus instrumentos.

É nessa ambiência – proporcionada pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís – que vamos construir o conceito de carioquização. O que queremos é desmistificar o termo carioquização e transformá-lo em conceito. Por isso, é somente na ambiência das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís que esse conceito pode ser elaborado, uma vez que diz respeito a essa prática de consumo da festa carnavalesca. Em consequência disso, é necessário, dentro dessa ambiência, fazermos algumas comparações acerca das transformações ocorridas dentro das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís.

## **6 TU SAMBAS DE LÁ QUE EU SAMBO DE CÁ:** da comparação ao conceito de carioquização

Até a década de 1930, uma diversidade de grupos saía às ruas sem a preocupação com a forma de brincar o Carnaval na Cidade Maravilhosa, buscando apenas o divertimento. A partir dessa década, uma nova forma de divertimento durante o Carnaval começou a ganhar espaço: era o carnaval do samba, elaborado pelas Escolas de Samba e pautado na competitividade.

A competitividade em que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro se enquadravam foi, aos poucos, sendo transferida para outras cidades do país, dentre as quais, São Luís do Maranhão. O samba, a dança, o certame, o processo de organização bem como as críticas por parte da intelectualidade em relação às transformações por que passaram as Escolas de Samba do Rio de Janeiro também foram vividas pelas Escolas de Samba de São Luís.

Os carnavais do Rio de Janeiro e de São Luís do Maranhão passaram, ao longo do início do século XX, pelas mesmas transformações e apresentavam, muitas vezes, características similares. Em outras palavras, a diversidade, a busca pelos espaços nos quais a festa seria consumida, bem como o processo de institucionalização foram elementos oriundos da festa carnavalesca tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís do Maranhão. Nesse contexto, cabe indagar por que somente a partir da década de 1970 é que parte da intelectualidade ludovicense começa a tecer uma série de críticas em relação aos desfiles das Escolas de Samba de São Luís, afirmando que estas estavam se carioquizando. O que de fato estava por trás da necessidade inventiva da carioquização, já que o Rio de Janeiro sempre serviu de modelo para o Carnaval ludovicense?

O surgimento das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís é cronologicamente muito próximo. Além da aproximação entre as datas de fundação das Escolas de Samba dessas localidades, as transformações, os descontentamentos e o seu processo de institucionalização foram muito parecidos. Essa similaridade cultural nos permitirá compreender as reais razões que permearam a invenção da carioquização de São Luís. Desse modo, pensamos ser consistente usar um quadro comparativo entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, para depois nos debruçarmos nas análises que contribuiram para a aceitabilidade por parte dos intelectuais ludovicenses de um termo que

sequer estava dicionarizado: carioquização. Antecipamos que o quadro abaixo teve como arbitrariedade de escolha a ordem dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Assim justificamos a ausência de importantes Escolas de Samba da Cidade Maravilhosa que não estão contempladas no quadro por estarem fazendo parte do novo Grupo de Acesso<sup>36</sup>, tais como: Estácio de Sá, Império Serrano, Unidos do Viradouro e Caprichosos de Pilares.

Quadro 7 - Quadro comparativo do ano de fundação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís.

<b>ESCOLAS DO RIO DE JANEIRO</b>	<b>ANO DE FUNDAÇÃO</b>	<b>ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO LUÍS</b>	<b>ANO DE FUNDAÇÃO</b>
Portela	1923	Turma de Mangueira	1928
Mangueira	1928	Flor do Samba	1939
Unidos da Tijuca	1931	Turma do Quinto	1940
Unidos de Vila Isabel	1946	Favela do Samba	1950
Beija-Flor	1948	Marambaia do Samba	1954
União da Ilha do Governador	1953	Unidos de Fátima	1956
Acadêmicos do Salgueiro	1953	Império Serrano	1957
Mocidade Independente de Padre Miguel	1955	Terrestre do Samba	1958
Imperatriz Leopoldinense	1956	Mocidade Independente da Ilha	1986

<sup>36</sup> De acordo com Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ganham uma nova roupagem a partir do Carnaval de 2013. Com a fusão dos antigos Grupos A e B de Acesso, foi criada a Série A, o novo Grupo de Acesso, composto por 19 Escolas de Samba; nove desfilam na sexta-feira de Carnaval, 08 de fevereiro, e outras dez no sábado, dia 11 de fevereiro, na Passarela do Samba. Disponível em: Liesa.globo.com. Acesso em: 23 de janeiro de 2013.

São Clemente	1961	Túnel do Sacavém	1989
Grande Rio	1971	Unidos de Ribamar	2001
Inocentes de Belfort Roxo	1993		

Fonte: Elaborado pelo autor

O Quadro 7 mostra que o surgimento das Escolas de Samba do Rio de Janeiro deu-se muito próximo às Turmas de Samba de São Luís do Maranhão. A Escola mais antiga<sup>37</sup> que continua participando do Carnaval na Marquês de Sapucaí é a Portela, fundada em 1923. Essa Escola é oriunda do bloco Baianinhas e Come Mosca, datado de 1923, passando a se chamar GRES Portela em 1935, quando Oswaldo Cruz já era consagrada como uma das localidades frequentadas pelos primeiros sambistas do Rio de Janeiro, do mesmo modo que o Estácio. Considerada pela historiografia o reduto dos primeiros sambistas do Brasil, a Portela, na década de 1940, ganhou sete títulos consecutivos, proeza jamais alcançada por outra escola do Rio de Janeiro, motivo de orgulho para a Escola de Madureira. É interessante destacar que a Império Serrano foi a Escola de Samba que conseguiu se sagrar campeã no Carnaval de 1948, pondo fim ao sonho do octacampeonato da Portela.

A Mangueira, assim como as primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro, surgiu a partir de algumas manifestações carnavalescas como os blocos e cordões. De acordo com Goldwasser (1975), a Estação Primeira originou-se da fusão de diversos blocos existentes na localidade – dentre os quais o mais famoso era o Bloco dos Arengueiros. Nesse período, Agenor de Oliveira, o conhecido Cartola, um dos grandes compositores de samba do Brasil, juntou-se a alguns sambistas e juntos resolveram fundar uma escola de samba, a Estação Primeira de Mangueira. De acordo com as palavras do mestre Cartola:

Eu resolvi chamar de Estação Primeira porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba. As cores verde e rosa foram uma homenagem ao rancho em que meu pai, Sebastião de Oliveira, saía, lá em Laranjeiras, o Arrepiados. Era um rancho formado pelos funcionários da Fábrica Aliança. Na mesma fábrica havia um outro rancho, um clube de portugueses. Era o União da Aliança, que era branco, verde e encarnado. O pessoal costuma

<sup>37</sup> De acordo com Cabral (1996), a escola de samba mais antiga do Rio de Janeiro é a Estácio de Sá, fundada oficialmente em 1928, no tempo em que era ainda chamada de Vai como Pode. Segundo o autor, foi no bairro da Estácio que o samba começou a sofrer as primeiras modificações, dando início ao que seriam as escolas de samba com as configurações atuais.

dizer que as cores são por causa do rancho que existiu na Mangueira, o Príncipe das Matas, que também era verde e rosa. Mas isso eu só vim saber depois. Quando escolhi as cores da Estação Primeira eu nem sabia das cores deste rancho, que já tinha desaparecido há muito tempo, e era coisa lá do pessoal do Santo Antonio. (CARTOLA apud SILVA, 1980, p. 34).

De acordo com a Riotur (1991), a Unidos da Tijuca, campeã do Carnaval do Grupo Especial do Rio de Janeiro em 2012, surgiu em 1931, portanto, é a terceira Escola de Samba mais antiga da capital carioca. A Unidos de Vila Isabel, foi fundada em 1946 quando “Antonio Fernandes Silveira, o China, registrou a nova sociedade na União Geral das Escolas de Samba, com o nome de Vila Isabel” (RIOTUR, 1991, p. 297).

O Rancho Beija-Flor, que existia na cidade de Marquês de Valença, foi a inspiração da Escola de Samba Beija-Flor. A “Beija-Flor nasceu nas comemorações do natal de 1948” (RIOTUR, 1991, p. 257). Em 1953, a União da Ilha do Governador comemorou sua fundação e levou para o Carnaval de 1954, o enredo *Força Aérea Brasileira*. No mesmo ano,

As cores vermelha e branca, sugeridas por Francisco Assis Coelho (Gaúcho) foram escolhidas porque não havia nenhuma outra igual. Quanto ao título, consta que Totico sugeriu Academia do Salgueiro, e alguém não identificado apresentou Catedráticos do Salgueiro. Foi então que o compositor Noel Rosa de Oliveira interveio: argumentando que este nome ia destroncar a língua do pessoal do morro, e arrematou propondo Acadêmicos do Salgueiro. Para a maior glória do samba carioca, nascia finalmente, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. (COSTA, 2003, p. 12).

A Mocidade Independente de Padre Miguel foi fundada em 1955. No Carnaval de 1956, “participou apenas no Bairro” (RIOTUR, 1991, p. 274). Tem na bateria, que ficou famosa pela invenção da paradinha feita pelo mestre André, uma das suas fortes marcas. Seu último título foi no Carnaval de 1996, com o enredo *Criador e Criatura*. Em 1956, surge no Carnaval carioca a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense. Com as cores verde e branco,

[...] o nome da escola é uma homenagem a todos os subúrbios servidos pelos trens da linha Leopoldina: os seus fundadores, ao criarem a bandeira, fizeram figurar nela 13 estrelas, simbolizando logradouros, sendo que uma se destacava por representar Ramos (berço da escola). (RIOTUR, 1991, p. 265).

Orgulhosa por ser a única Escola de Samba situada na região da Zona Sul do Rio de Janeiro, a São Clemente destaca-se por elaborar seus sambas-enredo a partir das problemáticas do povo brasileiro. De acordo com a Riotur (1991, p. 279), “o saudoso Ivo Rocha, juntamente com João Marinho e Ailton Teixeira, foram os idealizadores e fundadores da escola de samba que tem o mesmo nome da rua onde moravam: São Clemente, no Bairro do Botafogo”. Em 1971, foi fundada a Grande Rio e, em 28 de março de 1988, “com o objetivo de formar uma grande agremiação, os dirigentes da Grande Rio e da Acadêmicos de Caxias fundaram o Grêmio Recreativo Acadêmicos do Grande Rio” (RIOTUR, 1991, p. 264). A Grande Rio surge, de fato, em 1971, mas como queria participar com mais força do desfile das Escolas de Samba do Grupo 1 no Rio de Janeiro, os dirigentes das agremiações acima citadas resolveram efetivar a fusão entre as duas Escolas em 1988.

A Inocentes de Belford Roxo é a grande novidade no desfile do Grupo Especial do Rio de Janeiro em 2013. É também, dentre as Escolas de Samba que desfilaram na Marquês de Sapucaí a escola mais nova, pois foi fundada no ano de 1993. No Carnaval de 2012, a Inocentes de Belford Roxo apresentou o enredo *Corumbá*, homenageando uma cidade de Mato Grosso sagrou-se campeã e conquistou, assim, o direito de desfilar no Grupo Especial.

A Turma de Mangueira, em São Luís do Maranhão, é a Escola de Samba mais antiga da capital maranhense. De acordo com Araújo (2001), a Turma de Mangueira foi fundada em 1928, no bairro do João Paulo. É importante destacar que, ao surgir, a Mangueira não era chamada de Escola de Samba. Na verdade, a Associação Recreativa, Beneficente Cultural e Escola de Samba Turma de Mangueira passou a ter essa denominação somente a partir do final da década 1970. Assim como outras manifestações carnavalescas de São Luís, a Mangueira era chamada de Turma de Samba.

Segundo Araújo (2001), até 1946, o termo Escola de Samba não era ainda citado nos jornais de São Luís. Na verdade, como afirma o autor, até a década de 1940 o termo mais comum utilizado pelos cronistas quando falavam do Carnaval de São Luís era Bloco, o que nos leva a reiterar que somente com a construção da passarela do samba é que poderemos, de fato, categorizar os grupos carnavalescos presentes na cidade de São Luís. Outra questão que merece ser destacada é o fato de que “os blocos foram, em São Luís, inicialmente, criação e domínio das camadas médias da população, e esses são citados em profusão” (ARAÚJO, 2001, p. 57).

Frisamos que o termo “samba”, até a década de 1940, configura-se como a única similaridade entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e as Turmas de Samba de São Luís do Maranhão. É a consolidação do gênero musical “samba” o responsável, *a priori*, pela aproximação entre as Turmas de São Luís e Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Esse fato levou Ericeira (2006) a elaborar um quadro comparativo entre as Turmas de Samba de São Luís e as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, quadro esse do qual nos apropriamos, a fim de tecermos alguns comentários.

Quadro 8 - Quadro comparativo entre as Turmas de Samba de São Luís e as Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

<b>TURMAS DE SAMBA</b>	<b>ESCOLAS DE SAMBA</b>
Varias músicas antigas ou diferentes sambas com versos curtos.	Um único enredo e samba-enredo temático
Ênfase no aspecto musical.	Tensão entre a linguagem visual e musical.
Mestre de cerimônias, porta-estandartes, balizas, batuqueiros.	Mestre-sala, porta-bandeira, passistas, comissão de frente, bateristas.
Desfiles como bloco compacto, predomínio de uma única fantasia para os componentes.	Divisão em alas temáticas narrando parte do enredo, cada qual com sua própria indumentária.
Instrumentos de percussão recobertos por couro de animal.	Instrumentos de percussão recobertos de náilon.
Ficaram restritas a bairros ou a segmentos profissionais e grupos familiares específicos.	Mobilizaram significativa parcela do sistema social da cidade.

Fonte: Ericeira (2006, p. 67).

Ericeira (2006) afirma que, além de demarcar as performances dramáticas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e das Turmas de Samba de São Luís do Maranhão, esse quadro serve para comprovar que os antigos elementos que caracterizavam as Turmas de Samba de São Luís foram paulatinamente

abandonados ou transformando-se, a fim de assumir o formato dramático do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Segundo Ericeira (2006), o ano de 1974 é de suma importância para essas transformações, uma vez que nesse ano a Flor do Samba apresentou o primeiro enredo e samba-enredo de São Luís, conhecido como *Primavera*.

As ponderações de Ericeira (2006) apresentadas no quadro acima são pertinentes. No entanto, é preciso lembrar que todas essas transformações ocorridas nas Turmas de Samba de São Luís foram também sofridas pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Assim como o ritual das Turmas de Samba ludovicenses passou por transformações, o das Escolas de Samba do Rio de Janeiro também se modificou.

Todas as características citadas por Ericeira (2006) no seu quadro comparativo que dizem respeito às Turmas de Samba de São Luís são também características das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Sendo assim, as primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro cantavam vários sambas que apresentavam versos curtos. Também era dada ênfase ao aspecto musical, fato comprovado nas primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro quando se permitiam os instrumentos de sopro – depois proibidos - uma vez que apresentavam características rítmicas dos Ranchos. Como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro estavam em busca de sua especificidade, bem como seu espaço na luta pelo reconhecimento social, tornou-se interessante singularizar o seu ritmo. Deste modo, sua batida passou a ser diferenciada.

As primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro também desfilaram como Blocos, de forma compacta. Basta lembrarmos de como era o Carnaval na Praça Onze, o primeiro reduto dos sambistas do Rio de Janeiro. Nesse período, segundo Cabral (1996), as Escolas de Samba do Rio de Janeiro usavam somente uma fantasia para os componentes. Quanto aos instrumentos cobertos de couro, muito já foi dito sobre tal tópico, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís. Na verdade, a indústria, na década de 1930, momento do surgimento das primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro e das primeiras Turmas de Samba de São Luís, ainda não havia fabricado os primeiros instrumentos de percussão utilizados por essas agremiações. Tanto as Escolas de Samba do Rio de Janeiro quanto as Turmas de Samba de São Luís utilizaram instrumentos de percussão feitos artesanalmente. O processo de substituição desses instrumentos aconteceu de

modo gradativo: primeiramente, pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em seguida foram adotados pelas já existentes Escolas de Samba de São Luís.

Ao mostrar que as Turmas de Samba de São Luís ficaram restritas aos bairros ou a segmentos profissionais e grupos familiares (diferenciando-as das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) e afirmar que essas turmas mobilizaram significativa parcela do sistema social da cidade, Ericeira (2006) parece esquecer que as primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro saíam nos seus respectivos bairros e a Praça Onze foi o primeiro local onde puderam mostrar seus sambas. Assim como as Turmas de Samba de São Luís, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, na sua origem, restringiam-se aos bairros e aos segmentos profissionais de seus membros. Assim como em São Luís, os grupos sambistas do Rio de Janeiro foram criações das camadas menos favorecidas da população – no Rio de Janeiro, estivadores, habitantes dos morros; em São Luís, peixeiros e estivadores. Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís, a criação dos primeiros grupos, que posteriormente iriam ganhar grande espaço na sociedade, foi elaborada pelas camadas mais pobres de suas cidades.

O quadro de Ericeira (2006) nos proporciona compreender que as transformações nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro foram similares às Turmas de Samba de São Luís. Quando do surgimento das Turmas de Samba de São Luís, estas não possuíam as mesmas características das atuais Escolas de Samba do Rio de Janeiro. No entanto, na sua origem, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro apresentavam as mesmas características das Turmas de Samba de São Luís. Eles sambaram de lá, e nós sambamos de cá. O que nos interessa são as transformações ocorridas nesses dois segmentos de sambistas e quais as razões, para que as transformações ocorridas nas Turmas de Samba de São Luís, quando estas passaram a se denominar Escolas de Samba, as levassem a serem estigmatizadas de importadas, de copiadoras de uma fórmula de fazer Carnaval de acordo com a ótica das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Dessa forma, a origem e sucinto histórico das Turmas de Samba de São Luís se fazem necessários para que possamos fazer a nossa comparação – a qual se pautará no processo de transformação ocorrida tanto nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro quanto nas Escolas de Samba de São Luís, as antigas Turmas de Samba.

O segundo grupo que mais tarde se transformaria em Escola de Samba é a Flor do Samba, do bairro do Desterro, situado no Centro Histórico de São Luís. De

acordo com um histórico <sup>38</sup> sobre o Carnaval de São Luís apresentado à comissão julgadora no Carnaval de 2011:

Em 1939, um grupo de engraxates, pescadores e arrumadores da estiva reunidos na Rua da Estrela decidiram fundar um Bloco no Carnaval.

O bairro do Desterro logo se deixou contagiar pela ideia e muitos se dispuseram a participar, entretanto, surgiu uma dúvida: que nome dar ao bloco? Foi Edgar Carvalho, primeiro presidente do bloco, que depois se transformaria em escola de samba, que prestou atenção em uma negra danada de acesa na punção, dança originária dos negros escravos, que se exibia em cerimônias quando começava a batucada no meio da rua, chamada Nega Fulô, e propôs homenageá-la. A ideia foi aprovada por unanimidade e surgiu a Escola de Samba Flor do Samba, que, naquele ano, saía pelas ruas fazendo o maior sucesso, e a homenageada, estava na frente, puxando as pessoas, um séquito de pescadores, putas da beira da praia, canoieiros, peixeiros, estivadores, bêbados, enfim, todo o mundaréu festivo da cidade, já os batuqueiros eram pessoas do Largo do Desterro. (GRES FLOR DO SAMBA, 2011, p. 1).

Podemos observar que, de acordo com o histórico da Escola de Samba Flor do Samba para o Carnaval de 2011, a Escola surge como bloco, ratificando que somente a partir do final da década de 1940 o termo Escola de Samba começa a aparecer nos jornais ludovicenses. De acordo com Ericeira (2006), a Flor do Samba, apesar de ter sido fundada por pessoas de camadas sociais mais humildes, foi aos poucos sendo identificada como uma Escola da elite, pois, ao final dos anos setenta, quando a classe média começou a fazer parte da Escola, os jornais começaram a dar destaque aos membros da família Sarney, conhecida Brasil afora como detentora do poder político no Maranhão. Devido ao fato de, em muitos carnavais, a governadora do Estado e filha do ex-presidente do Senado, Roseana Sarney, gostar da folia momesca e desfilar pela Escola do Desterro, essa foi aos poucos sendo categorizada como a Escola dos Sarneys. Essa identificação rendeu à Flor do Samba a denominação de Escola da Elite, que buscava sempre o luxo e que, portanto, foi a primeira a se identificar com a forma do desfile protagonizado pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Considerada, a partir da década de 1970, como a Escola do povo, a Turma do Quinto, fundada em 1940, se tornou grande rival da Flor do Samba.

---

<sup>38</sup> Em 2011 fiz parte da Comissão Julgadora do Carnaval de São Luís, e, como historiador, tive a incumbência de julgar o quesito enredo.

Segundo o histórico apresentado à Comissão Julgadora para o Carnaval de 2011, a Turma do Quinto foi

Criada como bloco carnavalesco em 1940, a Turma do Quinto nasceu de um desafio ocorrido entre alguns jovens sambistas madredivinos e a senhora Neide Carvalho em que se questionava que não seriam capazes de criar uma brincadeira carnavalesca organizada e que, se o fizessem, ela pagaria uma prenda. Aposta, feita, Quinto feito, prenda paga.

Assim batizada, a Escola traz o seu nome em alusão ao 5º Batalhão Naval aqui sediado. Desfilou naquele ano com 25 imortais, seus fundadores: Antonio Lenhudo, Cacaraí, Caraolho, Faz Chorar, Alexandre Buchecha, Nazinho, Benedito Cabeça, Luis Cigarro, Careca, Gildo, Lino Sousa, Camões, Lousa, Mundico Garcez, Euzébio, Zé de Julieta, Ubiratan, Orfila Nogueira, Marciano Passos, Nilo, Sapinho, Segunda Feira, Lino Barão, Virador e Timóteo Come Macaco. (GRES TURMA DO QUINTO, 2011, p. 1).

A rica exposição de detalhes sobre a fundação da Turma do Quinto merece alguns comentários. Assim como a Flor do Samba, a Turma do Quinto foi fundada como Bloco e também teve como seus fundadores e primeiros brincantes pessoas humildes que moravam no bairro da Madre de Deus. De acordo com o GRES TURMA DO QUINTO (2011), a Turma do Quinto foi registrada juridicamente em 1981 sob a denominação de Sociedade Recreativa e Cultural Escola de Samba Turma do Quinto. No entanto, uma lembrança acerca do início da Turma do Quinto merece destaque. Segundo o Histórico, pessoas humildes foram desafiadas a fazer uma brincadeira organizada, uma vez que, até determinado período, esses humildes trabalhadores brincavam o Carnaval de forma livre. No entanto, de acordo com Seu Paulo:

A Turma do Quinto surgiu para nós mostrarmos que também sabíamos fazer a coisa certa. Que não éramos bagunceiros, já que somos pretos e pobres. Fomos desafiados e mostramos que na Madre de Deus os pretos também sabem fazer Carnaval, tanto que, a Turma do Quinto evoluiu, passou de bloco para Escola de Samba e ninguém, nenhuma Escola de Samba ganhou o que nós já ganhamos, ganhamos foi onze vezes consecutivas até que decidimos um ano nem sair pra ver se mudava a campeã. (NOGUEIRA, 2010).

O depoimento de Seu Paulo dá margem a importantes assertivas. Quando afirma que deveriam mostrar que preto também sabia se organizar, estava se referindo a outro bloco, no qual, de acordo com o entrevistado, só saía branco, o Fuzileiro da Fuzarca. Segundo Seu Paulo, no Fuzileiro só podiam desfila pessoas de

pele branca, o que fez com que os pretos do bairro da Madre de Deus decidissem mostrar que eles também sabiam se organizar, por isso resolveram fundar a Turma do Quinto. É importante lembrar que, apesar de Seu Paulo não ter sido fundador da Turma do Quinto, ele é irmão de Luis Cigarro, um dos fundadores e desfilou na Escola da Madre de Deus até o início da década de 1980.

Quanto aos onze títulos consecutivos, muito externado pelos simpatizantes e admiradores da Escola da Madre de Deus e reiterado até os dias atuais, “colocando-se então como *hour* concour para que se mantivesse a competição entre as demais” (GRES TURMA DO QUINTO, 2011, p. 2), o historiador Silva (2009), ao fazer uma pesquisa para desmistificá-los, demonstrou que:

Esse sistema de escolha por parte da população sempre favoreceu a Turma do Quinto, que tinha uma enorme torcida, fato que pode ser comprovado quando, no concurso de melhor samba-enredo do carnaval maranhense promovido pela Difusora, gerou uma grande polêmica, uma vez que ‘os votos que foram dados ao Quinto foram superiores ao número de habitantes de São Luís’.

A justificativa para que a Turma do Quinto tivesse um número de votos superior à população de São Luís é que muitas pessoas do interior do Maranhão votavam, uma vez que o voto era por carta, possibilitando, assim, uma participação democrática da população na escolha da escola campeã. (O ESTADO DO MARANHÃO, 1978, p. 7).

De acordo com Araújo (2001) e Ericeira (2006), a Turma do Quinto e a Flor do Samba protagonizaram em São Luís uma das maiores rivalidades carnavalescas vistas na capital maranhense nos finais dos anos setenta e início dos oitenta. Enquanto a Flor do Samba era considerada a Escola da elite, pioneira no processo de cópia do modelo carioca de desfile, utilizando muito brilho e luxo, a Escola Turma do Quinto da Madre de Deus caracterizou-se pelo uso de materiais regionais, como as palhas de buriti, no processo de confecção das suas fantasias.

Fundada em 1950, a Favela do Samba é atualmente a Escola que mais títulos ganha no desfile da Passarela do Samba. De acordo com Araújo (2001), a Sociedade Recreativa Escola de Samba Favela do Samba foi fundada no dia 26 de outubro de 1950. O nome Favela, para o grupo criado no bairro do Sacavém, deu-se, segundo Araujo (2001, p. 127), por conta das “duras condições de moradias dos comunitários”. Ao ser entrevistado por Araújo (2001), o senhor João de Narciso contou que:

A gente fundou a escola em 1950. Mas só depois fizeram o documento constatando que ela foi fundada em 1951. Porque em 1951 foi o primeiro ano que a gente desfilou. Nós fundamos a escola no dia 26 de outubro, na Rua da Coragem – hoje chamada Rua Um, aqui no conjunto da COHEB. Os pivôs da história mesmo foram Eusébio e Messias. Messias tinha deixado a Mangueira e conversou com Eusébio pra formar uma escola de samba aqui no Sacavém. Aí ele convocou a gente e formamos a primeira reunião na casa de Eusébio. Depois, já mais ou menos entrosados, fomos para um barracão de mina, que ficava na Rua da Coragem, da finada Francilina. Lá a gente fazia as reuniões, ensaiava[...]. (NARCISO apud ARAÚJO, 2001, p. 126).

A descrição feita pelo senhor João de Narciso mostra que alguns elementos formadores das Escolas de Samba, na época Turma de Samba, em São Luís, coadunam-se com aqueles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Primeiro, percebemos que o senhor Messias, que saíra da Mangueira, Escola fundada em 1928 no bairro do João Paulo, resolveu fundar uma Escola no bairro do Sacavém, um fato comum no Rio de Janeiro, quando os primeiros bambas do bairro do Estácio começaram a subir o morro da Mangueira para mostrar sua produção musical, contribuindo para o surgimento de outras Escolas de Samba na cidade. Outra questão que merece ser destacada é o local das reuniões e dos ensaios: “o barracão de mina da finada Francilina”. Essa rica informação demonstra que, assim como no Rio de Janeiro, onde o samba possui uma forte influência e associação com a religiosidade das Tias e dos terreiros, em São Luís ocorreu o mesmo. Ou seja, também se fazia samba no terreiro, também se ensaiava no terreiro de mina da finada Francilina no bairro do Sacavém. Não deixa de ser oportuno lembrar que, assim como no Rio de Janeiro, a maioria dos frequentadores dos terreiros das Tias eram pretos e pobres, fato que também é percebido em São Luís do Maranhão, uma das capitais brasileiras que mais tem na sua etnia pessoas da cor preta.

A Favela do Samba surgiu, cresceu, multiplicou-se e mostrou que é competente. Busca ultrapassar o feito da Portela, que na década de 1940, ganhou sete títulos consecutivos. A Favela do Samba, até o carnaval de 2012, vencera sete vezes, coisa rara no chamado desfile moderno de São Luís, ou seja, algo ainda não realizado quando passou a ser construída a Passarela do Samba a partir do início da década de 1970, momento em que os desfiles das Escolas de Samba de São Luís passaram a adotar o mesmo ritual das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

A Marambaia do Samba foi fundada em 1954. É a primeira Escola de Samba do Bairro de Fátima. Cresceu bastante e ganhou grande simpatia da população sambista de São Luís, tanto que, em 2011, sagrou-se vice-campeã no desfile da passarela do Anel Viário com o tema *Igaraú: um santuário entre nós*.

A Unidos de Fátima surgiu no Bairro de Fátima, um bairro próximo do centro de São Luís, portanto, no mesmo bairro da Marambaia do Samba. Segundo Seu Riba, a Unidos de Fátima foi a única Escola do Bairro de Fátima que conseguiu título no Grupo A. A Unidos de Fátima passou por uma série de dificuldades, fato que pode ser comprovado quando observamos que seu último título data de 1995. Nesse ano, a Escola do bairro de Fátima levou para a passarela o tema *Tropa, tropeço tropical, tudo acaba em carnaval*, e compôs sua bateria com os ritmistas do Bloco Organizado Unidos de São Roque sob o comando do Mestre Fabio (SOUSA, 2010).

Em 1957, foi fundado o “Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano” (GRES IMPÉRIO SERRANO, 2011, p. 1). Dentre os fundadores, o Histórico da Escola de Samba para o Carnaval de 2011 destaca Antero Viana, Terezinha de Jesus Viana, Antônio Azeno, Tertuliano Campos e Raimundo Nonato Marques. Segundo o GRES IMPÉRIO SERRANO (2011), no ato de sua fundação, a Escola de Samba foi chamada de Imperador do Samba, depois de Vassalo do Samba e, só mais tarde, de Império Serrano.

Essas mudanças demonstradas no GRES IMPÉRIO SERRANO (2011) servem para compreendermos que as primeiras Escolas de São Luís não foram fundadas como Escolas de Samba, mas sim como Blocos ou Turmas de Samba. A Império Serrano, no chamado Carnaval moderno, nunca conseguiu sagrar-se campeã e, por isso, é considerada uma Escola pequena, sendo seu grande feito narrado por Guimarães Neto (2010), ritmista do Bloco Unidos de São Roque, que ao lembrar o Carnaval de 1997, comentou que:

Nesse ano a Turma do Quinto não ia sair e parece que nem a Flor do Samba também. Isso não significa que o título seria de uma dessas Escolas, eu até acho que não, pois a Favela do Samba já estava despontando no nosso carnaval como a grande favorita. O que pode ser visto hoje, pois ela tá ganhando de todo mundo. Mas foi um ano importante para a Império Serrano porque eles fizeram uma união com o nosso Bloco, o Unidos de São Roque. Na verdade, eles iriam ajudar o nosso Bloco em troca de parte da bateria. O problema é que quando a bateria do São Roque foi fazer o ensaio lá na Fé em Deus, em frente à sede da Império Serrano, teve um desentendimento

entre o mestre do São Roque, o Fabio, e o mestre da Império Serrano. Isso é complicado, tu sabe e lembra como foi. A questão é que o mestre Fabio se zangou e deixou os ritmistas do São Roque, mas não continuou a ensaiar. Aí meu amigo, quando chegou no dia do desfile, o presidente ficou desesperado porque o mestre de bateria, que era até irmão do presidente, o Pedrinho, estava bêbado e não tava comandando a bateria direito. Quando o pessoal foi dar o esquentá da bateria, foi um desastre, tudo atravessado. Eu mesmo estava tocando um ganzá pra somar e ajudar. A sorte do presidente era que o mestre Fabio estava por perto, e depois do pedido de alguns ritmistas do Unidos de São Roque e do próprio presidente, ele resolveu comandar a bateria, que nesse ano tirou duas notas 10, e ficou em segundo lugar no Carnaval de Passarela, feito até hoje ainda não repetido pela Império Serrano.

O relato de Neto, um expoente vivo e praticante do Carnaval de São Luís, demonstra que as relações entre as agremiações sempre foram de lutas e desavenças, algo normal nas agremiações carnavalescas. Na verdade, a década de 1990 em São Luís caracterizou-se por muito sofrimento para as Escolas de Samba da cidade, pois, nesse período, o poder público chegou até mesmo a negar o subsídio para que as Escolas de Samba pudessem realizar seu desfile. Em 1996, nem sequer foi construída a Passarela do Samba para que houvesse o desfile oficial das Escolas de Samba, dos Blocos Tradicionais, das Tribos de Índio e dos Blocos Organizados.

Oriunda da zona rural de São Luís foi fundada em 1958, a Escola de Samba Terrestre do Samba. Por conta das dificuldades enfrentadas, essa Escola passou diversos anos, segundo Benedito Bulhões, seu atual presidente, sem desfilar na Passarela do Samba. De acordo com o GRES Terrestre do Samba (2011) apresentado para o Carnaval de 2011, a Escola resolveu voltar a desfilar na Passarela do Samba de São Luís por ser a única entidade cultural existente no Bairro da Estiva, o que, apesar da falta de estrutura e apoio, motivou o retorno da Escola para o desfile da Passarela do Anel Viário.

Em 1986 foi fundada a Mocidade Independente da Ilha. Um fato interessante é que a Mocidade desfilou em 1987 e, apesar de ter sido campeã do Grupo B, ficou vinte anos sem participar do concurso das Escolas de Samba de São Luís, voltando ao préstito somente em 2007. No Carnaval de 2012, a Escola Mocidade Independente da Ilha obteve a décima colocação.

A Túnel do Sacavém, considerada uma Escola recente, surgiu após uma dissidência na Favela do Samba. Ao desfilar no Grupo B no ano de 1990, sagrou-se

campeã e conseguiu o acesso para o Grupo A. Seu principal feito foi no Carnaval de 2002, quando conseguiu ficar em quarto lugar no Grupo A.

A Unidos de Ribamar, fundada em 2001, de acordo com Frazão (2012), é herdeira da Escola de Samba Ideal do Samba. É a única representante do município de São José de Ribamar no desfile da passarela do Anel Viário. De acordo com seu Agostinho

Ela foi fundada em 2001, mas desfilou em 2002 aqui em São José de Ribamar da administração, dessa época, de seu Edmilson, ela foi fundada no bairro da Marópia, na Rua Antônio Neto no intuito de só desfilar aqui. Mas em 2006, fomos desfilar em São Luís, disputando com escolas grandes. Nesse desfile ficamos em último lugar, mas no último carnaval de 2011 ficamos em sexto lugar. A escola está cada ano crescendo. (AGOSTINHO apud FRAZÃO, 2012, p. 54).

De acordo com o depoimento de seu Agostinho, a Escola de Samba Unidos de Ribamar é oriunda do município de São José de Ribamar, que dista cerca de 30 km de São Luís. Salientamos que, desde a década de 1940, segundo Frazão (2012), existem Escolas de Samba em São José de Ribamar, o que implica afirmar que não foi nenhuma novidade o fato de a Unidos de Ribamar desfilar em 2006 na Passarela do Samba em São Luís.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís são, pois, produto de uma época e de um gênero musical, o samba. Portanto, elas são portadoras de uma mesma musicalidade. Nessa perspectiva, compartilhamos da opinião de Trotta (2011) ao mencionar que uma diversidade de fatores colaborou para a caracterização de um gênero musical, dentre esses, a sonoridade e o ritmo como elementos facilitadores no processo de identificação de um gênero musical. Destarte, o samba é o elo no processo do surgimento das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e das Turmas de Samba de São Luís.

As várias manifestações existentes no Rio de Janeiro e em São Luís adotaram desde cedo o ritmo do samba que, na primeira metade do século XX, ainda era incipiente. O samba foi, na verdade, o ritmo que demonstrou a maior força no processo de departamentalização da música brasileira, uma vez que, no início do século XX, a valsa e a polca ainda eram ritmos que se ouviam nos carnavais tanto do Rio de Janeiro quanto de São Luís, pois a “diversidade internacional da música popular carnavalesca continuou a imperar por décadas até o samba se consolidar como ritmo do Carnaval por excelência” (VIANA, 2007 p. 49).

Tangos, cateretês, foxtrotes e lundus são listados em um programa de 26 títulos de uma orquestra local para o Carnaval de 1924. O importante é perceber que, em 1924, o gênero samba já tinha uma grande aceitabilidade em São Luís, pois dos 26 títulos do referido programa, 11 referem-se a samba (FOLHA DO POVO, 1924). Esse programa listado na *Folha do Povo* serve de substrato para que possamos demonstrar que o gênero samba teve o mesmo alcance no Rio de Janeiro e em São Luís. São Luís “parece acompanhar de perto a movimentação nacional, especialmente carioca, em torno da criação e adoção deste novo gênero da música carnavalesca – o samba” (ARAÚJO, 2001, p. 77).

O samba foi, na década de 1930, uma das principais sonoridades rítmicas brasileiras. Nessa década, o rádio ganhava popularidade no Brasil e o samba adquire aos poucos espaço durante as transmissões radiofônicas. Como o rádio foi o principal meio de comunicação do Brasil até o advento da televisão, era natural que os ludovicenses ouvissem a programação da Rádio Nacional, que começava a destacar o samba como elemento de integração. Isso contribuiu para que “a partir da década de 30, passasse a haver não um samba, mais vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia” (TINHORÃO, 1997, p. 20).

Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís, as Escolas de Samba paulatinamente passavam por uma série de transformações. Certamente, o pioneirismo de algumas dessas transformações cabe aos grupos do Rio de Janeiro. No entanto, nos primeiros anos de fundação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, algumas similaridades se fizeram presentes tanto lá quanto cá. Dentre essas, podemos destacar o tipo de batuque, os instrumentos artesanais, a vestimenta, os primeiros sambas e a luta pela aceitabilidade social.

Nos primeiros sambas, o batuque em função dos instrumentos que eram utilizados, ou seja, feitos artesanalmente, eram mais lentos, com uma sonoridade mais baixa, uma vez que eram cobertos de couro, por isso tinham que ser diversas vezes levados para a fogueira para que pudessem ser afinados. As primeiras Escolas tanto do Rio quanto de São Luís, independentemente de serem chamadas de Turma de Samba, saíam com poucos brincantes, e o que definia a agremiação eram as cores da Escola. Dessa forma, tanto no Rio quanto em São Luís os homens saíam com calças e camisas de acordo com as cores da sua agremiação.

Os sambas também eram feitos em versos improvisados. Assim como no Rio de Janeiro, em São Luís o samba no início era mais curto e, muitas vezes,

improvisado. Basta lembrarmos dos versadores, que faziam a segunda parte do samba das Escolas do Rio de Janeiro, uma vez que a primeira parte era fixa e a segunda era improvisada. Em São Luís, de acordo com Silva (2011), o samba também tinha uma parte fixa e uma parte improvisada, sendo que os versadores presentes nas Escolas do Rio de Janeiro eram conhecidos na capital maranhense como toadores.

Outra similaridade entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e as de São Luís se dá pela ocupação do mesmo espaço físico: a rua, que sempre foi o local onde essas agremiações começaram a se apresentar. Apesar das mudanças de espaço, percebidas tanto no Rio de Janeiro – quando as Escolas se deslocam da Praça Onze até chegarem, na década de 1980, à Marquês de Sapucaí – quanto em São Luís – quando o desfile mudou da Praça Deodoro para o Anel Viário – esses espaços tiveram algo em comum: a rua. Destarte, a rua sempre foi o palco sobre o qual os representantes das Escolas de Samba de São Luís e do Rio de Janeiro demonstraram suas artes de fazer (CERTEAU, 2002).

Essas similaridades identificadas nas origens das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís foram determinantes para o processo de desenvolvimento de ambas. Na verdade, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís, os grupos sambistas passaram pelo mesmo processo de desenvolvimento e institucionalização, buscaram seu espaço na sociedade e lutaram pelo seu reconhecimento. Dessa forma, afirmar que o Carnaval apresentado pelas Escolas de Samba de São Luís se tornou carioquizado não passa de uma invenção por parte de alguns cronistas e intelectuais que não se identificavam com essa forma de brincar o Carnaval, chegando a afirmar que “as nossas escolas ofereceram a lástima visual de uma coreografia transplantada” (MACHADO, 1992, p. 9), baseadas “unicamente na preocupação em copiar o rico Carnaval do Rio de Janeiro, transformando nossas Escolas de Samba em brincadeiras carioquizadas” (GODÃO, 2012, p.7). Para Silva (2013, p. 5), tal elaboração:

[...] não passa de um repetitivo enredo alicerçado no racionalismo burguês que, para legitimar os desejos de uma elite perversa, continua fazendo suas análises reducionistas e sem nenhum embasamento teórico. O Carnaval na Passarela do Samba é um dos principais canais de expressão da população e, como tal, provoca descontentamento para alguns pseudo representantes políticos do povo.

Interessa-nos compreender quais as razões que levaram as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís – que no decorrer das suas histórias passaram pelos mesmos processos de transformações – a serem vistas, a partir da década de 1970, como elaborações culturais diferentes. Interessa-nos, pois, saber por que a partir dessa década a instituição Escola de Samba do Rio de Janeiro passa a ser considerada como um bem cultural diferente das Escolas de Samba de São Luís. Já vimos que o surgimento desses grupos se deu praticamente na mesma época. Caso tomemos como exemplo a Escola Mangueira do Rio e de São Luís, temos como data de fundação o mesmo ano: 1928.

Se esses grupos foram fundados na mesma época e tiveram no seu início o mesmo processo de transformação, por que a partir da década de 1970 as Escolas do Rio de Janeiro passaram a ser vistas por alguns intelectuais e jornalistas como exógenas? Se as Escolas de Samba passaram pelo mesmo processo de formação e desenvolvimento, o que contribuiu para que, no decorrer dos anos, esses grupos, ao menos aos olhos desses intelectuais, se tornassem tão diferentes? A institucionalização das Escolas de Samba. Eis o local em que estão situadas as respostas para o processo de diferenciação entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís. Na verdade, ambas institucionalizaram-se; no entanto, nesse processo, os grupos sambistas do Rio de Janeiro mostraram, ao longo de sua história, uma maior capacidade de organização.

### **6.1 Entre coretos e palanques:** dos primeiros concursos ao processo de institucionalização

Quando as Escolas de Samba do Rio de Janeiro deram seus primeiros toques e cantaram suas primeiras músicas, o concurso e as premiações já eram comuns para as Grandes Sociedades e os Ranchos. A Praça Onze, local das primeiras apresentações das Escolas de Samba cariocas, foi também o primeiro espaço no qual a competitividade entre esses grupos começou.

De acordo com Cabral (1996), Cavalcanti (1994) e Moraes (1958), todos renomados pesquisadores do Carnaval carioca, o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ocorreu no ano de 1932, na Praça Onze, tendo como patrocinador o jornal *O Mundo Sportivo*. No entanto, antes do concurso oficial, algumas Escolas, dentre as quais a Mangueira, iam “ao bairro do Engenho de

Dentro onde morava Zé Espiguela” (CABRAL, 1996, p. 66). Conhecido no mundo sambista, Zé Espiguela foi um dos primeiros incentivadores e admiradores da nova arte que estava surgindo no Carnaval carioca, fato comprovado por Cabral (1996, p. 66) ao afirmar que:

Até 1932, a única competição entre as escolas fora um concurso de sambas promovido por Zé Espiguela, em sua casa no Engenho de Dentro, em 1929, como ele próprio revelou numa entrevista concedida ao jornal A Nação, em março de 1935. Como promotor do concurso, Zé Espiguela encarregou-se do julgamento. E deu a vitória a Heitor dos Prazeres, que representava Osvaldo Cruz, cujo grupo era sabiamente dirigido pelo Paulo (da Portela).

Além de Zé Espiguela, a imprensa carioca já vinha há alguns anos divulgando e contribuindo para o crescimento das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Segundo Moraes (1958), a imprensa sempre se mostrara como uma das grandes aliadas do Carnaval. Não devemos esquecer que “em 1925, foi criado o Centro de Cronistas Carnavalescos (CCC) que, entre outras funções, assumiu o papel de mediador entre o poder público e os foliões, principalmente após 1930” (ALMEIDA apud COUTINHO, 2006, p. 2). A aproximação dos Cronistas com o Carnaval mereceu destaque de Alencar (1985), que não se furtou em afirmar que

A Imprensa foi sempre animadora e entusiasta da grande festa. Jamais deixou de estimulá-la sob várias formas. As redações dos jornais cariocas foram redutos fortíssimos de carnavalescos. A chamada crônica carnavalesca teve permanentemente elementos em prol das hostes folionas. A esses jornalistas, muito deve o reinado de Momo no Rio. (ALENCAR, 1985, p. 34).

Vistos muitas vezes como principais divulgadores do carnaval burguês, uma vez que as primeiras crônicas sobre o Carnaval versavam sobre os carnavais de Nice e Veneza, tidos como modelos civilizados de brincar o folgado de momo, os cronistas tiveram papel de suma importância para o crescimento das Escolas de Samba. Foram os cronistas alguns dos principais expoentes de divulgação do novo tipo de agremiação que se estava formando no Rio de Janeiro. Claro que eles não divulgavam somente as Escolas de Samba, pois quando estas passaram a desfilar na Praça Onze, aqueles já tinham certa experiência em divulgar e até mesmo organizar os concursos de outras agremiações existentes no Rio de Janeiro, pois “no Carnaval de 1926, o Jornal Correio da Manhã e a revista O Cruzeiro

participaram ativamente, armando palanques e organizando concursos” (COUTINHO, 2006, p. 19).

Segundo Tinhorão (1988), a imprensa carnavalesca brasileira foi um fenômeno exclusivamente nosso e nasceu artesanalmente no âmbito dos famosos clubes. Nessa perspectiva, os Tenentes do Diabo, um dos principais grupos carnavalescos cariocas no início do século XX, publicou, em 1889, *A Caverna*, os Democráticos publicaram *O Fantasma*, em 1885, e os Fenianos, em 1888, publicaram *O Bandolim*. Essas publicações jornalísticas, apesar de se constituírem em um dos elementos de divulgação das Grandes Sociedades, servem-nos de exemplo para demonstrar que a imprensa carioca foi uma das instituições que mais contribuiu para o crescimento da festa carnavalesca como um todo – e, nesse contexto, estavam incluídas as Escolas de Samba.

Nas primeiras publicações que destacavam as Escolas de Samba do Rio de Janeiro estas eram algumas vezes chamadas de Blocos, fato que pode ser observado no desenvolvimento do enredo da Estação Primeira de Mangueira para o Carnaval de 1933, escrito por Carlos Cachça. Segundo o enredo entregue para a Comissão Julgadora para o Carnaval daquele ano, “O Bloco Carnavalesco Estação Primeira, com sede à Rua São Lobato, no morro da Mangueira, apresenta ao povo carioca seu modesto enredo” (CABRAL, 1996 p. 83). Cabral (1996) reitera que Carlos Cachça, nos primeiros anos de fundação da Estação Primeira, sempre que se referia à sua agremiação, denominava-a Bloco.

Essa incipiente confusão acerca da categorização das primeiras manifestações carnavalescas que mais tarde seriam chamadas de Escola de Samba era comum até o início da década de 1930. Pensamos que o fator determinante para que as Escolas de Samba passassem a ser reconhecidas como tal foi a continuidade dos concursos oficiais, pois com o concurso há o regulamento e com este os grupos, os quais, muitas vezes chamados de Blocos, passam a adotar a denominação Escola de Samba. Para título de exemplificação, transcrevemos duas reportagens de um mesmo jornal no mesmo ano de 1931, o *Jornal do Brasil*.

No dia 04 de fevereiro de 1931, o *Jornal do Brasil* fez uma matéria intitulada *Pelos Ranchos*, na qual destaca que o novo e valoroso *Rancho Deixa Falar* conquistara entusiásticos aplausos dos foliões que foram assistir às marchas e evoluções. Seis dias após a primeira reportagem sobre o *Rancho Deixa Falar*, o mesmo jornal publica uma reportagem intitulada *O Ensaio Geral*. Nesta reportagem,

o jornal afirma que “o Bloco Deixa Falar, que já tem o seu pessoal afinado para o tríduo de momo vem realizar no dia 12 corrente o seu ensaio geral” (JORNAL DO BRASIL, 1931).

As duas reportagens reiteram nossa opinião de que os concursos são uma das ferramentas utilizadas para a categorização dos grupos carnavalescos que se faziam presentes no Carnaval do Rio de Janeiro, pois, ao departamentalizar espaços e normatizar a competição, o Regulamento devia, entre outras coisas, ser direcionado para o tipo de agremiação que desfilaria. Os regulamentos dos desfiles de Ranchos, Blocos e Escolas de Samba tinham em comum a classificação das agremiações que deveriam participar dos prêmios.

Essa classificação já podia ser percebida no Carnaval de 1930, quando o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria intitulada *O Samba do Morro na Praça 11*. Nessa matéria do dia 15 de fevereiro de 1930, o referido jornal destaca a linda exibição das Escolas de Samba. Segundo a matéria, foi o Centro de Cronistas Carnavalescos que tomou a iniciativa para, em 1930, premiar a campeã e a vice-campeã. Destaca-se nessa matéria o Regulamento proposto pelo Centro de Cronistas Carnavalescos:

#### Regulamento

O regulamento é muito simples. Tratando de conjuntos que não foram socorridos com o auxílio oficial, não quis o Centro de Cronistas Carnavalescos criar embaraços. Assim ficou ele organizado:

1 O desfile das Escolas de Samba começará às 9 horas e terminará a uma da manhã, podendo esse horário ser modificado a juízo da comissão que agirá de acordo com a CCC.

2 As Escolas que demandarem da Praça da República subirão a Rua Senador Euzébio e darão a volta em frente à Escola Benjamin Constant, para passar então pelo Coreto da Comissão.

3 As que demandarem da Praça da Bandeira, descerão Visconde de Itaúna para passarem em frente ao Coreto da Comissão.

4 É facultativo o uso nos cortejos de fantasias para os componentes.

5 A falta de música completa não constituirá em eliminatória. Fica, portanto, livre o número de músicos, se bem que todos em conjunto devem apresentá-los obrigatoriamente. O CCC assim resolveu para evitar que uma escola só porque tenha 20 músicos, por exemplo, pretenda preterir outra que com menos número de executantes, esteja superior.

6 Não é obrigatório o enredo.

7 O volume do conjunto geral é sempre motivo preponderante desde que a característica do samba se enquadre perfeitamente.

8 Se bem que não sejam obrigatórias, devem as escolas aprimorar as evoluções como ornamento dos seus conjuntos.

9 Cada Escola de Samba deverá executar em frente ao coreto duas produções entregando à Comissão as respectivas letras.

10 No caso da Comissão exigir, cada escola deverá enviar ao coreto o diretor técnico para as devidas informações.

11 A Comissão dará o seu veredictum amanhã em reunião que se effectuará na sede pelo CCC em hora que for combinada pelos respectivos membros.

12 Esse veredictum só será tornado público sexta-feira pelos jornalistas matutinos e vespertinos. (JORNAL DO BRASIL, 1930, p. 14).

O Regulamento proposto pelo CCC e publicado no *Jornal do Brasil* de 1930 apresenta riquíssimos detalhes acerca do processo de organização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Primeiramente, é perceptível que a iniciativa dos cronistas carnavalescos se deu em função do não auxílio oficial às Escolas de Samba, fato que demonstra que as Escolas de Samba ainda não eram aquilatadas com a devida importância por parte das autoridades do Rio de Janeiro. Além da não subvenção por parte da prefeitura do Rio de Janeiro, o Regulamento destaca a necessidade, mesmo que mínima, de organização do percurso que cada Escola de Samba deveria tomar, para que, dentro do espaço da Praça, elas não viessem a se misturar e a dificultar o desfile das suas concorrentes.

Outro elemento que merece destaque no Regulamento é a não obrigatoriedade do enredo e da fantasia, que eram quesitos tradicionais dos Ranchos. Para as Escolas de Samba, a fantasia ainda era um artigo longínquo, vindo a se estabelecer somente a partir dos concursos oficiais. Quanto ao enredo, apesar de ser adotado mais tarde pelas Escolas de Samba, percebemos que em função da possibilidade da apresentação de vários sambas, o mesmo ainda não era obrigatório.

O quesito evolução atualmente está regulamentado no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e pode ter sido originado a partir desses primeiros regulamentos, segundo os quais, embora ainda não obrigatórios, deveriam ser aprimorados pelas Escolas de Samba para melhorarem as suas apresentações.

O samba era cantado por todos, ao menos deveria ser, pois se o número de músicos era facultativo, tal fato demonstrava que quantidade não representava qualidade. A qualidade evidenciava-se na execução rítmica da Escola de Samba, bem como na forma como seus versadores eram acompanhados, uma vez que todo o conjunto deveria, obrigatoriamente, apresentar a sua música – nesse caso, seus sambas.

As primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro, ao se apresentarem na Praça Onze, tinham na sua formação primitiva uma elaboração bem simples, com um número reduzido de sambistas, quase sem fantasias e com o direito de cantar mais de um samba. No entanto, mesmo nessas condições, ou talvez justamente devido a elas, os grupos sambistas que vinham descendo o morro, cada vez com mais brincantes, foram aos poucos chamando atenção de parte da sociedade carioca.

Os cronistas certamente desempenharam um importante papel no processo de divulgação das primeiras Escolas de Samba. Caso elas mesmas não demonstrassem sua capacidade de organização, seguramente as notícias acerca de sua agremiação passariam despercebidas. Em outras palavras, há sim a importância da divulgação das Escolas de Samba por parte dos jornalistas, mas aquelas eram apenas, e ainda de forma incipiente, representantes de somente uma das diversas categorias que se apresentavam durante o festejo de momo na Cidade Maravilhosa.

A década de 1930 ainda era a época em que os Ranchos e as Grandes Sociedades dominavam a cena pública nos jornais do Rio de Janeiro. Eram essas entidades carnavalescas que mais alcançavam destaque nos jornais cariocas. Somente com o passar dos anos é que as Escolas de Samba, em função da sua capacidade de organização e da apresentação do seu espetáculo, passaram a dominar a cena. Enquanto não receberam a devida importância, as Escolas de Samba se apresentavam na Praça Onze e os jurados ficavam em um Coreto construído pelos organizadores do concurso. Enquanto as Escolas de Samba desfilavam em frente ao Coreto na Praça Onze, com relação as outras manifestações carnavalescas da Cidade Maravilhosa,

Os palanques a serem colocados na Avenida Rio Branco durante os folguedos de momo serão a maior novidade do presente Carnaval que se iniciará amanhã.

Serão inaugurados este ano na Avenida e representam um melhoramento que trará grande comodidade para o povo. Tratando-se dos palanques que estão sendo alugados nos quatro dias de Carnaval e que vão ser colocados na ala central da Avenida junto aos refúgios das árvores. Nesses camarotes artisticamente construídos, as famílias cariocas poderão assistir com toda segurança e comodidade ao curso e aos desfiles dos ranchos e dos préstitos da terça-feira gorda que tornam o nosso Carnaval o mais atraente do mundo. (JORNAL DO BRASIL, 1927, p. 9).

A reportagem acima do *Jornal do Brasil* parabeniza os foliões cariocas por adquirirem um espaço que já era comum em cidades como Londres, Paris, Nice e Buenos Aires. Além do destaque dado pela reportagem enfatizando o palanque como novidade para o Carnaval de 1927, compreendemos a referida obra, mesmo que temporária, como uma necessidade na medida em que essas apresentações eram concorridíssimas e para proporcionar um pouco mais de conforto àqueles que se deslocavam de sua residência, nada mais coerente que construir um espaço no qual as famílias poderiam assistir aos desfiles com mais tranquilidade.

A construção de um palanque para que as pessoas pudessem assistir confortavelmente aos desfiles carnavalescos não é, portanto, uma invenção das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, para traçar uma fronteira entre o público e os brincantes. Na verdade, é mais uma herança apropriada pelas Escolas de Samba, quando essas passaram a se tornar o principal destaque do festejo de momo da Cidade Maravilhosa.

A década de 1930 é de suma importância para as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que foram ganhando espaço na mídia escrita. A Praça Onze passa a ser descrita como o local em que o verdadeiro samba é tocado, em que as Escolas se exibiam naturalmente. Era nessa praça que os moradores da cidade podiam ouvir “samba que nunca chegaram aos ouvidos da cidade e que tem, portanto, toda a formidável sedução mágica de uma primeira audição” (O GLOBO, 1932, p. 8). A Praça Onze, que a passa a ser “considerada pela gente do morro como a arena onde os sambistas trocam forças, está vivendo também os seus mais memoráveis dias” (O PAIZ, 1934, p. 4).

São inúmeras as reportagens dando destaque à Praça Onze. Vista como reduto dos sambistas do morro que desciam para a cidade, essa praça permaneceu, até o começo da década de 1940, como o principal espaço das Escolas de Samba; o local que, aos poucos, foi imortalizado por parte da comunidade sambista carioca – comunidade que ainda nesse período não tinha direito de desfilar nas largas avenidas da cidade. Esse processo começa a mudar quando as Escolas de Samba do Rio de Janeiro vão, gradativamente, se institucionalizando.

## 6.2 O processo de institucionalização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro: da União Geral das Escolas de Samba (UGES) à Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA)

Os concursos oficiais são um dos principais promotores do processo de institucionalização do Carnaval do Rio de Janeiro. Pesquisadores como Ferreira (2007), Araújo (1975) e Cabral (1996) compartilharam da ideia de que o primeiro concurso oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ocorreu no ano de 1935 e observaram que as disputas já eram comuns bem antes dessa data, quando Zé Espiguela convidava algumas Escolas e ele mesmo julgava quais seriam as campeãs. Segundo a Riotur (1991),

O primeiro concurso entre as escolas de samba ocorreu no dia 20 de Janeiro de 1929, dia de São Sebastião (Oxóssi), um domingo, na casa do Sr. José Gomes da Costa, Zé Espiguela, na antiga Rua Engenho de Dentro, hoje Adolfo Bergamini.

Zé Espiguela, mulato, festeiro e macumbeiro, era um conhecido sambista da Mangueira tendo sido presidente do Bloco dos Arengueiros e fundador do GRES Mangueira. O concurso foi uma competição de samba entre as escolas. (RIOTUR, 1991, p. 195).

O concurso de 1929 promovido por Zé Espiguela teve a participação das Escolas de Samba Conjunto Oswaldo Cruz, Vai como Pode, Portela, Mangueira e Estácio. O samba vencedor foi o de Heitor dos Prazeres. Segundo a Riotur (1991), os compositores que concorreram com Heitor dos Prazeres foram Cartola, Ismael Silva, Arturzinho de Faria e Antônio Caetano, todos mais tarde conhecidos no mundo do samba. Esse concurso foi uma forma de aproximar e divulgar o novo gênero que estava se consolidando na musicalidade brasileira: o samba. Apesar de Cabral (1996) mostrar que houve um descontentamento por conta do resultado e da desclassificação da Estácio em função de ter levado instrumentos de sopro, o concurso é, dentro da historiografia carnavalesca, considerado como pioneiro.

Após o concurso promovido por Zé Espiguela, a Praça Onze passou, aos poucos, a ser o local preferido pelos brincantes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Em 1932, ocorreu o primeiro concurso na Praça Onze, tendo como patrocinador o jornal *O Mundo Sportivo*. Nesse concurso, a Mangueira se sagrou campeã, repetindo o feito em 1933 e em 1934. Destacamos que, antes da oficialização, a Mangueira vencera os três primeiros concursos. No entanto, o que

nos parece mais pertinente é observarmos que no concurso de 1933 o regulamento determinou que as Escolas de Samba deveriam trazer uma ala de baianas e não poderiam usar instrumentos de sopro.

Essas mudanças servem para singularizar os novos grupos carnavalescos que surgiam no Rio de Janeiro. As baianas já eram figuras presentes nos desfiles das primeiras Escolas de Samba, porém os instrumentos de sopro foram abolidos em função de estarem muito presentes nos Ranchos. Dessa forma, as Escolas de Samba já estavam conscientemente em busca de uma identidade melódica, por isso passaram a não mais aceitar os instrumentos de sopro na sua composição rítmica.

Os primeiros desfiles foram importantes, porque serviram de aprendizado para o que mais tarde viria a se tornar um dos maiores, senão o maior espetáculo a céu aberto promovido pelos brincantes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Na verdade, o modelo que temos de desfile das Escolas de Samba foi sendo construído. Diversas foram as mudanças até se chegar ao modelo atual. Apenas como exemplo, citamos que no Carnaval de 1935, considerado por Cabral (1996) e pela Riotur (1991) como o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba, os quesitos julgados eram: originalidade, harmonia, bateria e letras de versos. Harmonia e bateria continuam até os dias atuais, enquanto letra de versos e originalidade foram substituídos por outros quesitos como: enredo, evolução, comissão de frente, samba-enredo, mestre sala e porta bandeira, fantasias, alegorias e adereços e conjunto. O que nos interessa é demonstrar que no processo de construção das Escolas de Samba o concurso, além de passar por uma série de mudanças, foi fundamental para o processo de institucionalização das Escolas de Samba.

Essa institucionalização deve-se, entre outros fatores, à criação da UES, União das Escolas de Samba, pois, segundo Cabral (1996), conforme o primeiro artigo do seu estatuto, está explícito que sua finalidade era “organizar programas de festejos carnavalescos e exposições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que revertem em benefício de suas filiadas” (CABRAL, 1996, p. 97). A União das Escolas de Samba, segundo Cabral (1996, p. 89), passou por algumas crises, a primeira em 1935, culminando com a deposição de Flávio Costa da presidência, sendo substituído por João Canali Correa. A segunda crise aconteceu em 1939 e teve

como desfecho a mudança do nome da instituição para União Geral das Escolas de Samba (UGES).

Em 1947, quando a União Geral das Escolas de Samba era presidida por Servan Heitor de Carvalho e José Calazans, “foi fácil estabelecer uma parceria entre o Partido Comunista e a UGES” (CABRAL, 1996 p. 145). Em resposta à aproximação da UGES com o partido comunista, representantes da direita “resolveram acabar com a farra dos comunistas e partiram para a formação de uma nova entidade das escolas de samba, com a intenção de esvaziar a União Geral das Escolas de Samba” (CABRAL, 1996, p. 147). Foi nessa conjuntura que surgiu a Federação das Escolas de Samba em 1947.<sup>39</sup>

Com a criação da Federação das Escolas de Samba, a UGES passou por um processo de enfraquecimento. Por ser a Federação das Escolas de Samba a representante do poder público, já para o Carnaval de 1948 “a Comissão de Festejos nomeada por Mendes de Moraes determinou que, no carnaval daquele ano, somente as escolas filiadas à Federação teriam direito à subvenção” (CABRAL, 1996, p. 156). Esse processo de fissura causado pela dissidência entre os representantes das Escolas de Samba fez com que nos carnavais de 1949, 1950 e 1951, de acordo com a Riotur (1991), houvesse no Rio de Janeiro um desfile considerado oficial e outro não oficial.

O desfile oficial era aquele subvencionado pela prefeitura e organizado pela Federação das Escolas de Samba, que, nesse período, tinha como sua principal representante a Escola de Samba Império Serrano. Já o desfile não oficial, que tinha como principais representantes a Mangueira e a Portela, era o desfile organizado pela UGESB, União das Escolas de Samba do Brasil, a palavra Brasil sendo acrescentada em 1949 pelo então presidente, o major Joaquim Paredes. Segundo Cabral (1996), o novo nome, no entender do major, “acabaria de vez com as piadinhas dos adversários, responsáveis pela versão de que a sigla UGES, queria dizer na verdade, União Geral das Escolas Soviéticas” (CABRAL, 1996, p. 161). Destarte, no Carnaval de 1952

---

<sup>39</sup> Neste trabalho não pretendemos discutir as relações entre políticos e Escolas – essa vertente é bem pesquisada por Tupy (1985) e Cunha (2004). Queremos somente destacar o processo de institucionalização das Escolas, que é compreendido por nós como algo inerente à própria Escola de Samba, elaborado pelos seus próprios partícipes. Certamente há ligações entre pessoas das Escolas e da classe política, no entanto, esta tese não tem nenhuma preocupação de tratar desse tópico.

efetiva-se a fusão da Federação com a União Geral das Escolas de Samba, surgindo no dia 05 de março a Associação das Escolas de Samba, que passa a congregar as escolas de samba das entidades extintas. Embora continue existindo outra entidade representativa, a Confederação das Escolas de Samba (com escolas de samba filiadas), deixam de existir 2 (dois) desfiles distintos, com campeões isolados, conforme vinha acontecendo desde 1949. (RIOTUR, 1991, p. 203).

A Confederação das Escolas de Samba, segundo Cabral (1996), foi criada em 1952 para substituir a União Cívica das Escolas de Samba<sup>40</sup>. O desfile de 1953 seria uma prova dos nove entre a Portela e a Império Serrano, por conta da grande rivalidade entre essas duas entidades. Os portelenses acusavam a Federação das Escolas de Samba do Brasil de, na figura de Irênio Delgado, privilegiar a Império Serrano. No Carnaval de 1948, após sete campeonatos consecutivos, a Império Serrano conseguiu acabar com a hegemonia da Portela. Essa rivalidade é expressa no depoimento de uma das maiores expressões da Portela, Natal, que, em depoimento a Araújo e Jório, comentou:

Eu não gostava muito do pessoal do Império. A gente só vivia brigando. Eles eram convencidos. Uma merda. O que me deixava puto é que foi o pessoal nosso, que saiu da Portela, para, juntamente com o Prazer da Serrinha, em 1947, fundar o Império. O falecido Elói, do Império, mandava no cais. Ele não dava colher de chá ao pessoal que era da Portela, tinha gente que não conseguia pegar um dia de estiva. Era só pro pessoal do Império... Uma vez a gente fazia aquele desfile de segunda-feira em Madureira, que se faz todo ano, quando, ao passar em frente ao Império, um dos caras de lá meteu a mão no revolver e atirou em mim. Porra. O tempo esquentou. Quem estivesse de verde e branco entrava na porrada. Era homem, mulher, veado ou puta. Porrada neles. Foi uma das maiores porradas de Madureira. (ARAÚJO; JÓRIO, 1975, p.103-104).

O depoimento de Natal é apenas uma das diversas formas de departamentalização de espaço, de busca pela territorialidade entre aqueles que lutavam pela supremacia simbólica dentre as representantes das Escolas de Samba. Dessa forma, “a disputa pelo domínio exclusivo ou a supremacia simbólica de uma territorialidade específica comumente passa a fazer parte da trama urbana de atores sociais que se vinculam a esses grupos carnavalescos” (ERICEIRA, 2009, p. 39).

---

<sup>40</sup> “Fundada em 1950, teve como primeiro presidente Antonio Vieira de Mello. Resultado da dissidência da União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB), atuou sem ser reconhecida oficialmente pelo Departamento de Turismo e Certames até 1995” (ARAÚJO, 2003, p. 576).

A rivalidade entre a Portela e o Império Serrano é apenas um dos inúmeros exemplos dos quais poderíamos lançar mão. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que antes tinham como eixo identificador o caráter de personalidade, passaram, após a consolidação da sua institucionalidade, a estender sua rede de sociabilidade. Aquela rivalidade oriunda da década de 1940, em que Império Serrano, Portela e Mangueira eram protagonistas, deu lugar a novos personagens e a novas instituições.

Não são somente os sambistas que gostam de samba. Turistas, curiosos, artistas, empresários, enfim, uma diversidade de simpatizantes compõem o mundo do samba – aquele ambiente que tinha como territorialidade o morro, agora tem como territorialidade o mundo. O samba das Escolas de Samba do Rio de Janeiro saiu dos morros para ganhar uma visibilidade mundial, talvez nunca pensada pelos seus fundadores. Essa visibilidade vem coadunada com o processo de consolidação da sua institucionalização, a nosso ver, a partir da criação de LIESA, Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Desde a criação da União Geral das Escolas de Samba, o processo de organização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro foi conturbado e contou com a marcante presença da Prefeitura, seja subvencionando o desfile ou organizando-o – muitas vezes fazendo as duas coisas ao mesmo tempo. Essa relação histórica, de décadas, sempre atravessada pela relação de força, foi muitas vezes conturbada, chegando, porém, a um importante desfecho para as Escolas de Samba do Rio de Janeiro com a criação da LIESA<sup>41</sup>.

O que representou a LIESA para o Carnaval do Rio de Janeiro ainda é motivo de muitos questionamentos para os participantes da festa. No entanto, ninguém questiona a força dessa instituição criada no dia 24 de julho de 1984 que, segundo Araújo (2003, p. 578) surgiu, porque as “escolas de samba do Grupo I não conseguiam reunir votos suficientes para fazer a negociação com o mercado de modo independente”.

---

<sup>41</sup> A data oficial da fundação é 24 de julho de 1984, quando da primeira reunião oficial entre as dez dissidentes da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro. Representantes de Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel não se conformavam com o estado de coisas no plenário, onde formavam a minoria (Disponível em: <[www.liesa.globo.com](http://www.liesa.globo.com)>. Acesso em: 10 nov. 2013).

Antes da criação da LIESA, quem organizava o Carnaval do Rio de Janeiro era a RIOTUR (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A), o que gerava certo descontentamento por parte de alguns representantes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Essa relação de organização e subvenção do Carnaval por parte dos órgãos públicos é histórica, pois:

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através dos seus organismos, Departamento de Turismo e Certames, depois Secretaria de Turismo e, finalmente, RIOTUR, sempre foi a dona da festa, preparando o local e escolhendo os julgadores. E assim foi até 1984 quando foi fundada a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. (COSTA, 2007, p. 195).

Por ser uma relação atravessada por décadas, em que as tensões e as intenções se fazem presentes, a LIESA consolidou a institucionalização das Escolas de Samba. Claro que esse processo de institucionalização se dá em nível interno, quando as Escolas de Samba passam a se organizar e começam a se tornarem Grêmios Recreativos e Culturais, evidenciando que não iriam atuar somente nos dias da folia. No entanto, a criação da LIESA foi preponderante para que essas Escolas consolidassem sua independência financeira em relação aos órgãos públicos. Nessa perspectiva,

É inegável que a política instituída pela LIESA deu bons resultados para as Escolas de Samba, acirrando, assim, a disputa e proporcionando um nível de receita que propicia a confecção de belos e ricos carnavais. Perdeu-se certa ingenuidade? Com certeza, mas seria difícil manter os padrões estéticos de outrora, quando todos estamos expostos às conquistas tecnológicas e às informações que correm céleres por todos os meios de comunicação. As escolas, pelo prestígio e popularidade que conseguiram, não poderiam ficar alijadas do processo de contemporaneidade. (COSTA, 2007, p. 196).

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, desde a fundação da União Geral das Escolas de Samba, já não eram ingênuas. Na verdade, a relação entre Escolas de Samba e poder público sempre fora tensa, na qual as intenções se faziam presentes, em que cada um tentava sair vencedor dessa disputa entre promotores da festa e seus realizadores. Assim, a vitalidade das Escolas de Samba “como fenômeno cultural reside na vasta rede de reciprocidade que elas souberam articular, em sua extraordinária capacidade de absorver elementos de inovação” (CAVALCANTI, 1994, p. 40).

A capacidade de absorver elementos de inovação é que permitiu às Escolas de Samba a possibilidade de continuar sobrevivendo em um mundo atravessado pela transformação. Todos os níveis se transformam, a política, a economia, a sociedade e a cultura vivem em eterno processo de modificação. Por isso, assim como Cavalcanti (1994), não acreditamos na possibilidade de uma deterioração da pureza<sup>42</sup> das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Elas nunca foram puras, já nasceram numa correlação de forças com as Grandes Sociedades e com os Ranchos, por isso jamais podem ser consideradas como objetos culturais puros, até porque a cultura popular “não é um tesouro a ser protegido dos danos do tempo, nem um conjunto de valores a serem defendidos: ela significa simplesmente um trabalho que deve ser realizado em toda a extensão da vida social” (CERTEAU, 1995, p. 10).

É essa extensão da vida social que proporcionou aos consumidores da festa carnavalesca simpatizar com a elaboração cultural proposta pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Tal produção cultural, devido à impossibilidade de ser protegida dos ditames do tempo, permitiu aos habitantes de todo o território nacional a participação dessa forma de consumo da festa carnavalesca. Foi assim que o Brasil conheceu as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em função dessa impossibilidade de proteção de uma falsa pureza dessas manifestações, pois o tempo é implacável com as nossas elaborações culturais. No entanto, por ser uma elaboração cultural que conquistou seu espaço, o samba conseguiu se estabelecer também em São Luís, o que levou ao descontentamento dos defensores da “pureza” do Carnaval ludovicense, que defendiam até que o Carnaval de São Luís estava, na década de 1970, se carioquizando. Esqueceram-se esses inventores do termo “carioquização”, que Carnaval é cultura, é arte e por ser cultura e arte “está condicionada pelos lugares, regras e dados; ela é uma proliferação de invenções em espaços circunscritos” (CERTEAU, 1995, p. 19).

---

<sup>42</sup>Para Durkheim (1989, p. 488) o “puro e o impuro não são, portanto, dois gêneros separados”. Da mesma forma Mary Douglas (1966) defende a idéia de que não existe pureza ou impureza absoluta. O puro e o impuro existem arbitrariamente aos olhos de quem vê. Deste modo reiteramos que as elaborações culturais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís jamais podem ser vistas como produtos culturais puros.

### 6.3 Entre palanques e passarelas: os certames no Rio de Janeiro e em São Luís

Moraes (1958) constrói de maneira evolucionista o seu entendimento acerca da festa carnavalesca carioca tendo como uma das características o seu caráter fundador, já que fora pioneiro nas obras que se debruçaram sobre os acontecimentos carnavalescos no Rio de Janeiro. Essa evolução é marcada por uma divisão de categorias representativas do Carnaval. Entrudo, Bailes, Zé Pereira, Sociedades, Cordões, Ranchos, Blocos, Corsos e Escolas de Samba fazem parte de uma divisão estabelecida para uma melhor compreensão da festa carnavalesca no Rio de Janeiro.

A característica evolucionista da obra de Moraes (1958) nos permite compreender que as primeiras manifestações festivas cariocas não possuíam ainda um caráter identitário. Na verdade, as primeiras manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro, bem como dos demais estados brasileiros, são exógenas, vieram primeiramente de Portugal e, posteriormente, da França. Foi assim que o Entrudo conquistou o Brasil, da mesma forma que os Bailes afrancesados. Somente com o advento da República, quando o Estado brasileiro passa a se preocupar em construir a nossa noção de identidade, é que as manifestações ganharão um caráter nacional.

Blocos, Ranchos e Escolas de Samba serão, nessa perspectiva, os elementos que, ao lutarem pela apropriação simbólica e real dos espaços urbanos do Rio de Janeiro, se configurarão em detentores de uma capacidade de demonstrar que, no Rio de Janeiro, a festa carnavalesca adquiriu com o tempo a expressão de festa nacional. Por diversas razões, o Rio de Janeiro se tornou o modelo a ser seguido pelas demais cidades quando o assunto era Carnaval.

Desde a vinda da Família Real, o Rio de Janeiro passou a ser a cidade mais visitada do Brasil. Portanto, o seu processo de construção foi atravessado pelo signo da diversidade. A elite do Brasil passou a ter na cidade do Rio de Janeiro o modelo a ser seguido e, nesse contexto, as festividades lá recorrentes repercutiam em todo o território nacional. Chama-nos atenção não o fato de que, nos primeiros anos da República, a festa carnavalesca carioca tinha como modelo o Entrudo português e depois os Bailes franceses, além das grandes sociedades elitistas que

em seus passeios se espelhavam na civilidade<sup>43</sup> francesa. O que nos chama a atenção é o fato de que, em nenhum momento, ao menos nas bibliografias lidas e nas crônicas usadas para a redação deste trabalho, houve uma crítica acerca do aportuguesamento da festa carnavalesca, como o Entrudo, ou o afrancesamento com os Bailes, pelo contrário, pois

Seja como for, o certo é que os bailes de máscaras pegaram entre nós e com tanto aferro, ao menos aparentemente, que não é só no tempo do Entrudo que há; temo-los no Trivoli, temo-los no Cassino da floresta, temo-los no hotel da Itália, quase todos os meses. (O BRASIL apud FERREIRA, 2005, p. 44).

Já discutimos que o Entrudo português passa a ser desprestigiado em função de ser considerado grosseiro, o que contribuiu para a valorização dos grandes Bailes que passaram a se destacar na imprensa nos dias de momo. Portugal e França tornaram-se modelos para o Brasil e, com o passar do tempo, as manifestações da população do Rio de Janeiro foram jubilosamente conquistando o posto que antes era ocupado pelos Entrudo e Bailes – o que significa dizer que as Escolas de Samba foram aos poucos ganhando espaço no cenário carnavalesco carioca e, conseqüentemente, tornando-se o modelo festivo de Carnaval para o Brasil e para São Luís. Desse modo, tem-se uma grande questão: por que, no Carnaval de São Luís, somente após a década de 1970, é que começou a ganhar grande espaço na mídia o termo “carioquizado”, termo esse associado aos desfiles das Escolas de Samba? Por que, ao se referir ao Entrudo ou aos Bailes, os intelectuais de São Luís não fizeram a mesma crítica, afirmando que o Carnaval estava se afrancesando ou se aportuguesando?

Em relação ao afrancesamento do Carnaval de São Luís, adiantamos que seria quase impossível algum cronista tecer críticas a respeito, uma vez que, por ser considerada por parte da intelectualidade a única capital fundada por franceses e se arvorar como a Atenas Brasileira, nada mais natural que, mesmo em se tratando de Carnaval, a festa de São Luís buscasse ares de civilidade aos moldes franceses. Quanto ao Entrudo, mesmo sendo muito criticado por parte dos jornalistas ludovicenses, até mesmo pela imprensa brasileira, aquele jamais foi associado ao

---

<sup>43</sup> Ao explicar os diferentes conceitos de civilidade, Elias (1993, p. 23) afirma que “com essa palavra a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais”.

aportuguesamento do Carnaval. Foi somente com o advento dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que, a partir da década de 1970, alguns intelectuais passaram a se incomodar com essa forma de brincar o Carnaval. Para compreender as reais razões para tanta crítica, é necessário entender as transformações ocorridas no Carnaval de São Luís.

Se o conceito de passarela se tornou comum no desfile das Escolas de Samba de São Luís, devemos salientar que tal espaço passou por uma série de transformações até chegar a ser para alguns o principal *locus* carnavalesco. Na verdade, a rua sempre foi o espaço consagrado para as apresentações dos folguedos de momo em São Luís.

Até o começo da década de 1970, não se falava em passarela do samba, falava-se em palanque, que era construído geralmente na Praça Deodoro ou na Praça João Lisboa, consideradas como praças centrais da capital maranhense. Havia, naquela época, uma grande dúvida:

Por falar em Carnaval ainda não se sabe onde será o palanque oficial desse ano. Continuará na Praça Deodoro? Os esqueletos de madeira que receberão a ornamentação carnavalesca começaram a ser armados na Praça João Lisboa. Nada existe ainda na Praça Deodoro. Essa é a dúvida que os dirigentes da Escola de Samba Salgueiro gostariam que fosse esclarecida pelos coordenadores do Carnaval de São Luís [...]. (O IMPARCIAL, 1971, p. 6).

A Praça Deodoro e a Praça João Lisboa, por estarem localizadas no centro de São Luís, configuravam-se como os principais espaços nos quais ocorriam as manifestações carnavalescas. Todos os Blocos, Tribos e Escolas de Samba saíam das suas comunidades em direção a esses locais. Por isso, desde a década de 1950, eram esses os principais locais onde era realizado o concurso carnavalesco.

No entanto, até 1974, as fotos dos jornais locais mostravam que era construído um palanque para as autoridades, enquanto os admiradores da festa ficavam atrás de uma corda para apreciar as brincadeiras que passavam. Muitas vezes, em função da facilidade e da aproximação das turmas e blocos que desfilavam por esses locais, a “população cansou de se misturar aos brincantes da Turma do Quinto na Deodoro” (MARTINS, 2000, p. 56).

As primeiras elaborações acerca da passarela começam a surgir em 1975, fato que chamou muito a nossa atenção, pois foi nesse mesmo ano que a

Escola de Samba Salgueiro visitou São Luís. No entanto, apesar de começarem a utilizar a expressão “Passarela do Samba”, o que continuava sendo construído era um palanque oficial sem arquibancada. Quando muito, no Carnaval de 1977, foi construída uma espécie de túnel coberto com um plástico colorido, mas não havia arquibancada para a população sentar e apreciar os desfiles das agremiações.

A razão de ainda não serem construídas arquibancadas deve-se, a nosso ver, ao fato da descentralização na organização dos desfiles. Como estes eram realizados em diversos locais de São Luís – na Deodoro, na João Lisboa e no João Paulo – era mais prático fazer palanques, com cordas separando as brincadeiras das pessoas que assistiam às apresentações.

Essa descentralização era uma política praticada pelos organizadores do folguedo no intuito de levar a festa carnavalesca para outros locais. Além disso, outro fator que contribuiu para essa descentralização foi a grande quantidade de grupos carnavalescos que se apresentavam. Essa era uma forma de melhorar a organização do concurso. Desse modo, as Escolas do grupo A se apresentavam na Praça Deodoro; os Blocos Tradicionais e Organizados desfilavam na João Lisboa e as Escolas do grupo B e C no João Paulo. Certamente, esse não era um esquema rígido. Algumas vezes, como era natural, as Escolas de Samba de São Luís consideradas pequenas ficavam descontentes por terem que se apresentar no João Paulo, pois na Deodoro e na João Lisboa passavam aquelas agremiações consideradas melhores, já que esses locais, por se localizarem no centro histórico de São Luís, atraíam mais público. Assim,

[...] o desfile de 30 escolas de samba e blocos organizados, será iniciado às 17 horas do dia 20 (domingo). Na Praça Deodoro, desfilarão as escolas do grupo A, na Praça Ivar Saldanha (João Paulo) desfilarão as escolas do grupo C e na Praça João Lisboa desfilarão todos os blocos tradicionais. No dia 21 (segunda-feira) na Praça João Lisboa, haverá o desfile das escolas de samba do grupo B, blocos organizados, fofões, tribos de índio, ursos baralhos, tambores de crioulas e corso [...]. (O IMPARCIAL, 1978, p. 7).

Várias mudanças foram feitas em função também dos protestos dessas agremiações que não aceitavam desfilar na Praça Ivar Saldanha, localizada no bairro João Paulo, pois a população muitas vezes se deslocava logo para o centro da cidade, deixando esses espaços com público menor. Esse esvaziamento provocou uma série de questionamentos por parte dos organizadores da festa,

nesse caso, a MARATUR<sup>44</sup>, fazendo com que essa entidade solicitasse a união de algumas Escolas de Samba do grupo C, para que pudessem participar dos desfiles do grupo B. Segundo a referida entidade, muitas dessas escolas não estavam cumprindo o regulamento que exigia o número de, no mínimo, cento e vinte participantes em cada agremiação. Foi o caso da Escola de Samba “Sá Viana que não teve 45 membros” (O ESTADO DO MARANHÃO, 1977, p. 5).

Atendendo às exigências da Empresa de Turismo que organizava a festa carnavalesca na Passarela do Samba, no ano seguinte, 1978, passou a não existir mais o grupo C, e os desfiles do Carnaval oficial foram feitos na Praça Deodoro e Praça João Lisboa. Portanto, não aconteceu o desfile na Praça Ivar Saldanha no bairro João Paulo. Outra mudança foi a diminuição do número de Escolas de Samba. Até 1977 eram trinta Escolas distribuídas entre os grupos A, B e C; no ano de 1978, em função da extinção do grupo C, o número de Escolas participantes diminuiu para 19 – sendo dez escolas representantes do grupo A e nove representantes do grupo B (O IMPARCIAL, 1977, p. 8). Todas desfilaram na Praça Deodoro, que se tornou o principal palco das apresentações desses folguedos, uma vez que na Praça João Lisboa, naquele ano desfilaram somente os blocos organizados e os blocos tradicionais.

A passarela do samba contribuiu para que as Escolas de Samba de São Luís se tornassem maiores, razão pela qual o número delas diminuiu significativamente: havia menos Escolas, porém com número maior de foliões. Com as mudanças estruturais na passarela para tentar melhorar o acesso dos amantes da folia ao Carnaval – além da construção de arquibancadas e do crescimento das Escolas –, o público começou a valorizar cada vez mais as instituições promotoras da cultura popular e não aceitava mais assistir ao espetáculo separado por uma corda.

As Escolas de Samba de São Luís para apresentarem um bom desfile também precisavam de um espaço organizado, uma vez que, até 1978, quando existia somente um palanque para os jurados, os admiradores das Escolas e Blocos postavam-se atrás de uma corda. Obviamente, muitos indivíduos espirituosos saltavam esse obstáculo e misturavam-se aos foliões muitas vezes até mesmo

---

<sup>44</sup> Empresa Maranhense de Turismo.

atrapalhando o desfile. Destarte, a passarela propiciaria às Escolas de Samba de São Luís certa “privacidade” para suas evoluções durante o desfile.

Era necessário melhorar o acesso à arquibancada e a visibilidade daqueles que se deslocavam para a Praça Deodoro a fim de apreciar o desfile de uma Escola de Samba. Desse modo, a MARATUR percebeu que:

[...] pelo nível das nossas escolas do grupo A, a MARATUR já deve pensar seriamente em arquibancadas em local apropriado que pode muito bem ser a Praça Deodoro. A arquibancada, além de facilitar a visão do público, é uma boa fonte de renda que poderia muito bem ser aproveitada pelas próprias escolas... Com a arquibancada, o número de visitantes poderia aumentar e a pista estaria livre para a passagem das escolas, não se repetindo o que aconteceu terça-feira quando um próprio oficial da PM com sua família contribuiu para a invasão [...]. (O ESTADO DO MARANHÃO, 1978, p. 7).

A partir desses contratemplos, no ano seguinte, 1979, a passarela do samba foi construída no Anel Viário, próxima ao viaduto Getúlio Vargas. No entanto, muitos criticaram a transferência do desfile da Praça Deodoro para o Anel Viário – principalmente depois de observarem a decoração projetada pelo artista plástico José Wagner, que, para muitos, por ser uma decoração vertical e pelo tamanho da avenida, se perdeu, pois os “enfeites ficaram muito pequenos” (O IMPARCIAL, 1979, p. 9).

Apesar da iluminação e da cobertura que o Sistema Difusora de Televisão passou a fazer para que houvesse a aceitação do novo local para os desfiles carnavalescos, a mudança não foi apreciada. Muitos foliões não foram assistir ao espetáculo do Carnaval, além de ter ocorrido invasão de alguns dos espectadores durante a apresentação das Escolas de Samba. Foram construídas, em 1979, pequenas arquibancadas para o conforto daqueles que se deslocaram para assistir aos desfiles oficiais, o que não impediu que houvesse os problemas citados.

A mudança para o Anel Viário provocou nesse ano uma série de discussões na imprensa escrita de São Luís, uma vez que muitos temiam o esvaziamento do Carnaval no centro da cidade, local considerado o auge da festa carnavalesca. Ao responder às críticas em relação à mudança da passarela do samba, o presidente da MARATUR, José Gomes de Figueiredo, afirmou que “o reinado de momo não se restringe aos desfiles oficiais, estes são apenas um detalhe da festa, por isso, não se justifica o temor de que não haverá carnaval no centro da cidade” (O IMPARCIAL, 1979, p. 7).

Mesmo com o temor de não haver Carnaval nas ruas do centro de São Luís, a festa aconteceu, assim como o Carnaval oficial na passarela do samba. No entanto, o Carnaval oficial novamente retorna ao centro da cidade, agora somente na Praça João Lisboa, local onde se presenciou “a construção de 420 metros de arquibancadas para os foliões assistirem aos desfiles dos blocos, escolas e charangas carnavalescas” (O IMPARCIAL, 1980, p. 7).

Com o retorno do Carnaval oficial para o centro da cidade a partir de 1981, o espaço para as apresentações dos Blocos, Tribos e Escolas de Samba voltou a ser a Praça Deodoro, agora com uma estrutura mais solidificada, uma iluminação melhor e, principalmente, a instalação de arquibancadas. Essa infraestrutura permite-nos afirmar que é a partir desse período que o chamado Carnaval de passarela tem seu apogeu. A organização local foi notória e admirada pelos transeuntes durante o Carnaval.

É interessante ressaltar que mesmo com o crescimento das Escolas do grupo A – principalmente a Turma do Quinto, Flor do Samba, Unidos de Fátima e Favela do Samba – na década de 1980, essas agremiações preferiam continuar a fazer o carnaval de passarela na Praça Deodoro, desconsiderando o fato de o local ser pequeno e de difícil acesso aos enormes carros alegóricos. Acompanhamos essa transição de local para o desfile das Escolas de Samba de São Luís, com a inquietude de todo folião que pretendia ver sua cidade festiva e descontraída durante o período carnavalesco.

Com o apogeu do Carnaval oficial de passarela na década de 1980, veio também o apogeu das críticas que se direcionaram principalmente contra o espetáculo carnavalesco das Escolas de Samba de São Luís. Para muitos foliões, o Carnaval local não passava de uma cópia mal feita do Carnaval carioca. Muitos intelectuais e cronistas começaram a criticar o Carnaval de passarela, considerando-o um Carnaval carioquizado.

As mudanças na forma de fazer Carnaval oficial em São Luís se devem principalmente ao advento da mídia televisiva que, ao mostrar os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, começou a direcionar os desfiles das Escolas ludovicenses para o estilo carioca. Em relação a essa perspectiva, Silva (2009, p. 105) afirma que:

[...] essas mudanças são naturais e que há muito já estavam sendo sentidas na forma de exercitar a arte carnavalesca em São Luís. Atribuo principalmente ao contato que os carnavalescos ludovicenses tinham com os produtores e consumidores da festa carnavalesca da Cidade Maravilhosa.

Como exemplificação, podemos citar a visita do Salgueiro, em 1975, quando os “integrantes da famosa Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, campeã do carnaval carioca de 1974, encontram-se em São Luís, onde chegaram às 14 horas por avião da Vasp a fim de fazerem duas apresentações” (O IMPARCIAL, 1975, p. 7).

A Escola Acadêmicos do Salgueiro sagrou-se campeã do Carnaval carioca de 1974 com o tema *O Rei da França na Ilha da Assombração*, cantando e encantando o Rio de Janeiro ao versar sobre as lendas de São Luís, como a do touro encantado e de Dom Sebastião. Portanto, essa é uma relação que já estava sendo estabelecida desde a década anterior, o que obviamente contribuía para o contato e a troca de ideias entre os carnavalescos de São Luís e Rio de Janeiro.

Destacamos, também, que após a visita da Escola de Samba carioca o Carnaval oficial de São Luís começou a sofrer outras modificações, principalmente no que diz respeito às questões estruturais na passarela do samba. Essas mudanças podem ser percebidas na própria estrutura do desfile das Escolas de Samba de São Luís, após a visita do Salgueiro – a confecção dos instrumentos das baterias é a mais significativa, haja vista que antes eram artesanais e, doravante, se tornaram industrializados, provocando uma série de discussões retratadas pela imprensa local.

Seguramente o Carnaval mudou e sempre irá mudar. Mudanças fazem parte da sociedade. As manifestações artísticas, portanto, sofrem os reflexos de tais mudanças sociais. A nova forma e estilo de tocar os instrumentos da bateria, agora com baqueta e não como antes com as mãos, é apenas uma das inúmeras mudanças por que passou o folguedo de momo em São Luís.

É interessante ressaltar que essa introdução de instrumentos de náilon nas baterias de São Luís provocou discussões acerca de qual Escola fora a pioneira na utilização de instrumentos industrializados. Essa assertiva nos serve como elemento de comparação para demonstrar que essas mudanças ocorreram em vários locais; até mesmo no Carnaval carioca, como demonstra Cavalcanti (1994, p. 26), “nunca houve uma forma de escola de samba pronta que tivesse sua natureza

originalmente instituída”. Por não ter uma natureza originalmente instituída é que as formas dos festejos estão atravessadas pelas singularidades de cada espaço social, ou seja, têm sua própria identidade.

Além das singularidades de cada cidade, algumas manifestações ocorreram em vários locais onde a festa carnavalesca está presente. Apresentamos uma discussão acerca da utilização de instrumentos de acrílico na cidade de São Paulo para demonstrar que o desenvolvimento da forma de brincar o Carnaval se fez presente em várias cidades brasileiras. Destarte,

Miguel Frasanelli, o dono da ideia e da fabricação, acha que o aparecimento de instrumentos rítmicos em material sintético vem mostrar que também o samba evoluiu. As mulatas cariocas, entretanto, preferem outras evoluções. Mas as escolas de samba de São Paulo já compraram quase todo o estoque, apesar de alguns conservadores, como Flávio da Mocidade Alegre, tri-campeã do carnaval paulista: desde garoto eu toco em cuíca fabricada com barril de madeira. Não consigo me acostumar com outra coisa. Eu mesmo fabrico meu instrumento, não o troco por nenhum outro [...]. (O ESTADO DO MARANHÃO, 1974, p. 9).

As mudanças portanto, foram feitas em todo o território nacional. Em São Luís, tais mudanças também foram discutidas. Seguramente, as mudanças da festa carnavalesca ludovicense possuem seus aspectos de singularidade, assim como a das demais cidades.

Segundo Martins (2000), a utilização de instrumentos de náilon fora um ato inovador da Escola de Samba Turma de Mangueira. Além dessa escola, A Flor do Samba foi responsável por inovar, pois, “tarol e cuíca são as novidades que a escola de samba de peixeiros traz para o carnaval” (O IMPARCIAL, 1978, p. 7). Silva (2009, p. 107) salienta que

Essas discussões são, na verdade, elaborações arbitrárias. O que se percebe é que várias escolas já estavam utilizando em sua bateria instrumentos de fabricação industrializados. Das escolas consideradas grandes, somente a Turma do Quinto continuou, até o final da década de 1980, com seus instrumentos artesanais, que eram tocados com as mãos. No entanto, a partir do final da década de 1980, a bateria da escola da Madre de Deus começou a misturar instrumentos artesanais com instrumentos industrializados.

Outro elemento que sofreu bastante alteração foi a forma como era feito o concurso das agremiações. Apesar de o concurso ser, segundo Martins (2000), organizado pelo poder público desde a década de 1950, a forma como eram

organizados os certames passou por uma série de transformações até chegar à atual configuração. Essas transformações ocorridas no certame também foram caracterizadas como mais uma cópia do Carnaval carioca, pois

Nesse transcurso, os poderes públicos prescreviam, uma semana antes do carnaval, as ruas do centro da cidade por onde deveriam circular as brincadeiras momescas, bem como se encarregavam de organizar a comissão julgadora para avaliar o desempenho das diversas expressões carnavalescas desse período. A propósito, a premiação, para as agremiações vencedoras, comumente ficava a cargo de órgãos da imprensa escrita ou de emissoras de rádio da capital maranhense [...]. (ERICEIRA, 2006, p. 24).

Até antes da década de 1960, o concurso do Carnaval era feito pela mídia que, além de escolher o campeão da categoria, também escolhia a melhor Escola, o melhor samba, a melhor fantasia e a melhor coreografia. Essa não era uma fórmula acabada, algumas vezes eram escolhidos a melhor porta-bandeira, o melhor estandarte, a melhor baliza e até mesmo o folião mais animado.

No intuito de melhorar a organização do concurso carnavalesco, a MARATUR, a FESMA<sup>45</sup> e UESMA<sup>46</sup> resolveram adotar o estilo dos desfiles das Escolas cariocas, o que não implica afirmar que houve uma descaracterização das representações momescas de São Luís. Apesar da instituição de um regulamento similar ao regulamento das Escolas do Rio – com a instituição de um horário rígido para entrada e saída das brincadeiras, número mínimo para alas, adoção de porta bandeira e estandarte e introdução dos carros alegóricos – pensamos que a singularidade da festa ludovicense ainda se faz presente. Por isso, concordamos com Ericeira (2006, p. 121) ao considerar que a “participação do carnaval carioca no carnaval local não deve ser superdimensionada”, uma vez que diversos fatores podem ser levados em consideração para que o Carnaval passasse por mudanças – dentre os quais, destaca o pesquisador, a participação do poder público e a própria vontade dos dirigentes das agremiações no sentido de adotar tais mudanças.

---

<sup>45</sup> “[...] em 1971, as entidades sambistas se uniram e decidiram fundar a Federação das Escolas de Samba do Maranhão (FESMA) a fim de melhor se organizarem e negociarem com os órgãos públicos, os financiadores dos préstimos carnavalescos [...]” (ERICEIRA, 2006, p. 107).

<sup>46</sup> “[...] contudo, dois anos depois há uma divisão interna na FESMA, e um grupo comandado pela Turma do Quinto funda a União das Escolas de Samba do Maranhão (UESMA) [...]” (ERICEIRA, 2006, p. 107).

A partir da década de 1970, as Escolas de Samba de São Luís, seguindo o modelo de desfile da Flor do Samba e do Baralho do Samba<sup>47</sup>, começaram a implementar o desenvolvimento do samba-enredo na avenida. Essa mudança gerou um grande descontentamento por parte de alguns, que teimavam em afirmar que o verdadeiro Carnaval de São Luís era o Carnaval de Rua e não o Carnaval de Passarela.

Mesmo sendo chamado de “carioquizado” por vários intelectuais, o Carnaval de Passarela consegue alcançar grande expressão durante a década de 1980, quando milhares de pessoas se deslocavam para a Praça Deodoro a fim de contemplar os desfiles de Blocos e Escolas de Samba de São Luís. No entanto, o crescimento do número de brincantes provocou uma série de mudanças dentre as quais o próprio local da passarela. Como as agremiações que participavam do concurso cresceram em número de brincantes, era necessário, mais uma vez, encontrar outro espaço para acomodar os admiradores dessa forma de fazer e brincar o Carnaval. Foi por isso que, a partir de 1989, a passarela do samba começou a ser construída no Anel Viário.

O crescimento do Carnaval de Passarela observado nos jornais de São Luís durante a década de 1980, quando muitos externavam a beleza, a criatividade e o grande número de pessoas que se deslocavam para o Anel viário a fim de assistir ao “espetáculo das Escolas de Samba de São Luís” (O ESTADO DO MARANHÃO, 1982, p. 5), sofreu na década de 1990 uma grande reviravolta, quando o Estado passou a promover o chamado Carnaval de Rua, deixando o local de apresentação das Escolas de Samba desprezado.

Esse desprezo pode ser percebido quando o Estado começou a direcionar seus recursos somente para o Carnaval de Rua, fato evidenciado a partir da elaboração do Projeto Carnaval de Rua, justificado por um de seus elaboradores, o poeta, compositor e produtor cultural, José Pereira Godão. Assim,

Quando a gente pensou em juntar os blocos no centro cultural que é o bairro da São Pantaleão, na verdade a gente queria retomar várias coisas que o individual de cada bloco não mais sustentava. O roteiro, o espaço da apresentação, por exemplo, é bem maior. Na passarela ele passa 10 minutos para apresentar seu desfile, enquanto no carnaval de rua ele leva pelo menos 3 horas para fazer o circuito da

---

<sup>47</sup> “A Flor do Samba e o Baralho do Samba, pela primeira vez na história do carnaval maranhense, desenvolveram na avenida o enredo do seu samba” (O ESTADO DO MARANHÃO, 1975, p. 9).

São Pantaleão, Rua do Passeio e Praça da Saudade [...]. (GODÃO apud O ESTADO DO MARANHÃO, 1991, p. 9).

Apesar de ser um dos idealizadores do Projeto Carnaval de Rua, para o compositor Godão, o Carnaval de Rua não era um resgate dos antigos carnavais, mas sim uma atualização, uma valorização dos Blocos e Tribos que estavam esquecidos em função da valorização somente das Escolas de Samba. Ao ser questionado sobre o Carnaval de Passarela, o referido compositor foi bem contundente em afirmar que se posicionava contra esse tipo de Carnaval, haja vista que essa era uma fórmula ultrapassada, repetitiva e quebrada, pois como as Escolas de São Luís almejavam igualar-se às Escolas do Rio de Janeiro, acabavam cerceando a criatividade do artista.

Mesmo tentando igualar-se às Escolas de Samba do Rio de Janeiro, discordamos de Godão no que diz respeito ao cerceamento do artista, já que, pelo contrário, o parâmetro carioca dava ao artista maranhense a oportunidade de elaborar sua arte, mesmo que os recursos econômicos das Escolas de São Luís não permitissem alcançar o luxo e a riqueza das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Além disso, “é necessário colocar cada festa em seu próprio ambiente e procurar marcas que cada época forçosamente imprime em todas as expressões da vida coletiva” (HEERS, 1975, p. 21). Foram essas marcas que, segundo Ericeira (2006, p. 59), conferiam o aspecto de singularidade às Escolas de Samba de São Luís. Além disso, como observou Araújo (2001, p. 33)

A festa maranhense nunca esteve isolada das outras, pelo contrário, procurou sempre atualizar-se, adotar novidades, fazer adaptações, tendo como referência, nos tempos do império, o carnaval da corte, e posteriormente na república, o carnaval da capital federal, o Rio de Janeiro.

Essa é uma postura comum nas elaborações culturais, sempre que pressupõem a existência de modelos, e quando estes não existem, são construídos ou forjados. O que não podemos esquecer é que as marcas são elementos definidores das singularidades das Escolas de Samba, tanto as do Rio de Janeiro quanto as de São Luís. Devemos atentar para o perigo de um discurso regionalista, portanto fechado e ortodoxo, que teimou em afirmar, durante a década de 1990 que o verdadeiro Carnaval de São Luís era o Carnaval de Rua. A afirmação traz em si uma série de inquietações. Em primeiro lugar, se este é o verdadeiro Carnaval,

significa que existe um falso, e o falso, nessa perspectiva, é o Carnaval praticado pelas Escolas de Samba. No entanto, esquecem os críticos das Escolas de Samba ludovicenses que

Os responsáveis pelos blocos e escolas de samba andam mesmo a passos largos nesse setor momesco. Variam todos os anos as fantasias, aprimoram-se nos ensaios de música e movimentação, ampliam mesmo o número de seus participantes, enchendo as ruas de alegria, tanto como se faz em Recife e no Rio... o carnaval maranhense só se salva mesmo por causa deles, que são na verdade dignos de todo elogio [...]. Esse ano, nas ruas, a Escola Vasco do Samba, constituída de torcedores do grande esquadrão carioca de futebol; Escola Duque do Samba. Sertanejos do Samba, Turma de Salgueiro, Vila Izabel, bela homenagem de foliões maranhenses a Noel Rosa; Águia do Samba, Imperador do Samba Portela, Favela do Samba [...]. (DIÁRIO DA MANHÃ, 1961, apud ARAÚJO, 2001, p. 98).

Mesmo após a construção da passarela do samba em São Luís, os desfiles das Escolas de Samba continuaram ocorrendo na rua. A passarela é construída em uma rua, ou em uma avenida, sempre sendo assim desde a época dos desfiles na Praça Deodoro até seu deslocamento para o Anel Viário, em 1989. É notório na reportagem que o maranhense não se furtava em homenagear os grandes sambistas cariocas – tem-se, então, a alusão a Noel Rosa, à Portela, à Vila Isabel e ao Salgueiro. Esse processo de aproximação entre Rio de Janeiro e São Luís, na conjuntura de formação das Escolas de Samba, muitas vezes fora valorizado, pois “os malandros maranhenses mostrarão hoje à tropa do Morro da Favela como se vadia, como aqui se sabe dar valor ao samba verde e amarelo” (NOTÍCIAS, 1934, p.6).

É preciso destacar que, em São Luís, mesmo não existindo morro, quando se buscam os jornais da década de 1940 e 1950, muitas são as reportagens afirmando que “os batuqueiros da nossa ilha vão hoje descer o morro e mostrar o samba no pé” (O IMPARCIAL, 1948, p. 5)”. Outro fato curioso é que na Madre de Deus, considerada pela comunidade sambista da cidade um dos grandes redutos de compositores, existe um local chamado Morro do Querosene, que na verdade é uma ladeira que se liga a um pequeno largo situado no Bairro. No entanto, sobre o referido morro, seu Paulo Nogueira (2010) destacou que “o pessoal foi chamando o local de Morro do Querosene, porque foi ali que muitos sambas surgiram na Madre Deus”.

Nota-se, por esses exemplos, que as Escolas de Samba de São Luís e do Rio de Janeiro passaram pelo mesmo processo de transformação. Apesar de, a partir da década de 1970, parte da imprensa tentar impregnar na comunidade carnavalesca ludovicense a falsa idéia de que o verdadeiro Carnaval de São Luís não era aquele praticado pelas Escolas de Samba, o que podemos comprovar é que as Escolas de Samba de São Luís se tornariam cada vez mais competitivas. Essa força é resultado das transformações ocorridas no seio das Escolas de Samba tanto de São Luís quanto do Rio de Janeiro, pois elas estão, por natureza, em movimentação. É impossível, pois, ver nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro ou de São Luís formas estéticas e esteticamente sacramentadas e autênticas, uma vez que tal concepção choca-se com o curso natural dos acontecimentos.

É diante desse curso natural do processo de transformação cultural que percebemos as mudanças ocorridas nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís. Os descontentamentos dos perdedores, a utopia da elaboração de uma Escola fiel às suas raízes, a aceleração do samba, o jogo de tensão existente dentro das escolas, a luta pela sobrevivência e pelo destaque simbólico, e o profundo sentimento de nostalgia provocado pelos antigos participantes são elementos similares entre as Escolas de Samba cariocas e ludovicenses. São esses elementos que nos permitem comprovar, a partir da comparação de notícias dos jornais do Rio de Janeiro e de São Luís, bem como de algumas entrevistas, que o termo carioquização não passa de uma invenção, pois como nos disse Leopoldi (1983, p. 52) “as escolas de samba não só apresentam o mesmo padrão de exibição pública, como também a tendência para o estabelecimento de um modelo semelhante de exibição”. Além de apresentarem o mesmo padrão de exibição pública, o modelo semelhante de exibição das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, produziu, muitas vezes, nessas duas cidades os mesmos sentimentos.

Os sentimentos acerca da maior festa nacional sempre foram externados pelos jornais do Brasil. No Carnaval de 1921, “o Rio moderno esqueceu suas velharias e delirou entre nuvens de confetti multicolor, na atmosfera perturbadora do ether penetrante que auxiliava prodigiosamente os efeitos do champagne” (O PAIZ, 1921, p. 4). “É a folia, é a loucura, é sobretudo o esquecimento das infinitas misérias dos contínuos desgostos, das permanentes preocupações de todo ano” (O PAIZ, 1922, p. 5). O Carnaval do Rio de Janeiro, de acordo com esses enunciados, era a verdadeira festa carioca, vista como uma festa total em que o povo nela se integrava

por completo. Todavia, sempre que o assunto é Carnaval e quando a data da festividade se aproxima, com ela vêm as opiniões contrárias ao tríduo momesco, visto por alguns como uma festa bárbara, tumultuosa e fora dos costumes da civilidade. Dentre essas elaborações acerca da festa carnavalesca carioca, destacamos a crônica de Raboje (1926) intitulada *Carnaval Decadente*, na qual, dentre outras questões, o cronista afirmava que não se via “mais um máscara espirituoso, um carnavalesco, é tudo baboseira e pornografia” (O PAIZ, 1926, p. 7).

O Carnaval sempre foi um palco de expressões da dizibilidade, sendo assunto corrente que todos os anos reaparece nos jornais e nas lembranças daqueles que o brincaram de acordo com seus preceitos. Por isso, assim como os jornais estamparam notícias acerca de um bom ou um mau Carnaval, de um modo geral, visto como uma festa universal ou incivilizada, houve várias elaborações sobre os aspectos ou as características dos elementos identitários dessa festa universal. Dentre esses elementos definidores das formas de brincar o Carnaval, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís foram noticiadas, de acordo com os sentimentos e interesses daqueles que formavam opinião.

No Carnaval de 1931 do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* traz como uma de suas matérias *A Victória do Carnaval de Rua*. No texto, dá-se destaque a uma diversidade de grupos que saíam pelas ruas do centro do Rio de Janeiro. Dentre estes, interessa-nos o destaque dado às Escolas de Samba que, assim como outras expressões festivas do tríduo momesco do Rio de Janeiro, eram representantes do Carnaval de Rua. Já em 1949, o *Jornal Diário Carioca* traz uma crônica tecendo duras críticas ao Carnaval de Rua e às Escolas de Samba, e de acordo com o cronista Oliveira “agora na rua se encontram escolas de samba nos dias próprios” (DIÁRIO CARIOCA, 1949, p. 4). Para o cronista, a rua era um espaço mais democrático, pois “havia maior promiscuidade, havia mais democracia no carnaval de rua pois brancos e pretos, rico e plebeu se enlaçavam pela cintura e dançavam e sambavam e farreavam juntos” (DIÁRIO CARIOCA, 1949, p. 4).

“Sambavam juntos”, quem samba são os passistas das Escolas de Samba. Essa assertiva leva-nos a concluir que, para Oliveira (1949), as Escolas de Samba constituíam-se em uma das representações das brincadeiras de rua que vinham contribuindo para a decadência do Carnaval do Rio de Janeiro, pois, ao desfilarem em dia e a hora certos, descaracterizavam a espontaneidade dessa forma de brincar o Carnaval. Apesar de se brincar na rua, o fato de as Escolas de

Samba buscarem as premiações nos dias de certame, tirou, segundo Oliveira (1949, p. 4), a espontaneidade dessa forma de brincar, perdendo assim o seu caráter democrático.

Apesar das opiniões relatadas, é fato que tanto em São Luís quanto no Rio de Janeiro o Carnaval sempre fora motivo de debates acalorados e como a escrita é uma expressão de poder, não nos furtamos em afirmar que por trás da força das palavras está o jogo de interesse daqueles que departamentalizam suas vontades. Foi esse processo de departamentalização que deu o tom e a nota quando o assunto é Carnaval. O autor, jornalista, historiador e cronista quando tece comentários acerca do Carnaval está, de certa forma, querendo usar o seu poder de persuasão. Cabe ao pesquisador buscar os elementos que justifiquem suas elaborações – por isso, analisamos uma crítica com a qual concordamos para externar nossa opinião acerca da festa carnavalesca.

Tigre (1940, p. 4) afirmou que:

[...] há quem fale na decadência do carnaval. Engana-se, o que se dá com ele é que muda e se transforma de acordo com o gosto da época e a maior ou menor pecúnia disponível. Passaram os confetti e serpentina, como se tinha passado o estruendo, os mascarados que intrigavam os conhecidos com indiscrições em que a vítima não achava a menor graça.

O que não saiu de moda foram as Escolas de Samba, tanto aquelas do Rio de Janeiro quanto as de São Luís. Na verdade, todas sofreram um processo de transformação e as mesmas críticas. Assim como no Rio de Janeiro, onde alguns nostálgicos começavam a afirmar que as suas Escolas de Samba perderam sua pureza cultural, em São Luís a perda da pureza cultural foi associada à invenção da carioquização. De qualquer forma, as transformações fissuram esses desejos. Ela é a principal razão de existência das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís e devemos buscar o entendimento acerca desse processo de transformação conforme a época e o gosto correspondente.

Esse gosto e essa época demarcaram uma das maiores diferenças acerca das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís. No Rio de Janeiro, apesar das mudanças ocorridas no processo de desenvolvimento das suas Escolas de Samba, estas sempre foram consideradas manifestações de rua. Surgiram dessa forma e continuam sendo consideradas como tais. Em São Luís, ocorreu uma transformação acerca da representatividade das Escolas de Samba. Em outras

palavras, de acordo com Silva (2009, p. 89), as Escolas de Samba de São Luís foram até a década de 1960 consideradas como expoentes de brincadeiras de rua. A partir da década de 1970, iniciou-se a veiculação nos jornais de São Luís de que o verdadeiro Carnaval ludovicense era o Carnaval de Rua e não o de Passarela, sendo que os representantes das ruas compunham-se de diversas manifestações e os representantes da passarela eram as Escolas de Samba.

Apesar de a Passarela do Samba ser construída em uma rua, as brincadeiras que passaram por lá não eram consideradas brincadeiras de rua. Isso não deixa de ser um paradoxo: primeiramente porque a passarela é construída na rua; segundo, porque essas mesmas agremiações que desfilam nos dias do concurso na Passarela do Samba são as que desfilam nos chamados circuitos oficiais<sup>48</sup>. Segundo Silva (2009, p. 98), no final da década de 1980, os Blocos Tradicionais, os Blocos Organizados, as Tribos de Índios e as Escolas de Samba passaram a fazer seus ensaios em forma de passeio. Era comum Blocos e Escolas de Samba fazerem ensaios apenas nas suas sedes; no entanto, na década de 1990, com a visibilidade de alguns Blocos como o Unidos de São Roque do bairro do Lira, esses passaram a ensaiar desfilando pelas ruas do centro da cidade. Desta forma, as agremiações ganhavam simpatizantes e um maior número de brincantes. A mesma opinião tem o produtor cultural Godão (1991) quando afirmou que “nós passamos a sair das sedes, passávamos pelo Largo do Caroçudo, subíamos a Praça da Saudade e descíamos a Rua São Pantaleão”. Segundo Godão (1991, p. 9), as próprias brincadeiras naturalmente passaram a sair nos sábados e domingos anteriores ao Carnaval. Desse modo, como resultado de um seminário promovido pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho foi elaborado

O Projeto Carnaval de Rua cuja realização assume importância não só da Associação de Blocos e das suas agremiações afiliadas como em especial toda a população que estimamos futuramente 250 mil pessoas com benefícios socioeconômicos e culturais de imensuráveis dimensões, o que consagra e lhe concede reputação carnavalesca maranhense. A cidade se renova com seus costumes e sua gente. Passamos 20 anos recebendo – e continuamos – massiva influência dos padrões estéticos do carnaval carioca... Mas já existem carnavalescos, em escolas e blocos, preocupados com tais questões, buscando formas e meios de imprimir uma estética mais ao gosto regional, com cores locais, com sabor maranhense, maranhensidade,

---

<sup>48</sup> Os circuitos oficiais são os locais escolhidos para as brincadeiras fazerem suas apresentações em troca de uma remuneração.

aliás, que sempre buscamos, como todo o país busca, sua identidade cultural. (FRANÇA, 1992, p. 3).

Observamos que o próprio nome do Projeto já traz sua identidade, auferindo a ele o termo Carnaval de Rua, que, segundo França (1992), tinha como uma das suas principais metas imprimir o gosto pelo regional. Dentre os modelos de justificativas para os defensores do chamado Carnaval de Rua, está o fato de que em Recife e em Salvador as manifestações são consideradas como autênticas e regionais. No entanto, gostaríamos de salientar que, nessa perspectiva, a própria justificativa do “gosto regional” serve para demonstrar que o gosto do baiano e do pernambucano não são idênticos ao do ludovicense.

Por mais que parte da intelectualidade buscasse fazer com que os foliões de São Luís valorizassem o seu gosto regional, e que este deveria ser diferente do gosto e da estética do modelo carioca, isso jamais aconteceu. Mesmo consciente de que o “próprio governo trabalhava pelo seu desaparecimento” (ARAÚJO, 2001, p. 23), as Escolas de Samba sempre se fizeram presentes no Carnaval de São Luís, e “foram consideradas autênticas e típicas pela imprensa e autoridades” (ARAÚJO, 2001, p. 16). As Escolas de Samba de São Luís e do Rio de Janeiro são frutos das mesmas transformações. Resta-nos uma questão: o Projeto Carnaval de Rua, uma proposta para imprimir a regionalidade no Carnaval de São Luís deu certo? Conseguiu acabar de vez com as Escolas de Samba, representantes, segundo alguns intelectuais, de um modelo carioca de brincar o Carnaval e, portanto, exógeno?.

Ao examinarmos o que realmente aconteceu, percebemos que, apesar de o Governo do Maranhão buscar fortalecer o chamado Carnaval de Rua em detrimento do chamado Carnaval de Passarela, o resultado fez-se inverso. Isso por uma simples questão: o gosto do ludovicense pelo Carnaval brincado na Passarela do Samba. Na verdade, o que se descortinou foi um fortalecimento do período pré-carnavalesco em São Luís, consolidado nos desfiles oficiais dos Blocos, Tribos e Escolas de Samba, fórmula que existe até hoje, pois

Aqueles que tentaram acabar com o Carnaval de Passarela se deram mal, na verdade deram um tiro no próprio pé, porque o que os blocos começaram a fazer, começaram foi a ganhar dinheiro para fazer aquilo que sempre fizeram de graça. Agora o pessoal sai, ganha o dinheiro do Estado e coloca o bloco na rua. A gente sempre gostou de desfilar na passarela, esse pessoal veio com essa história aí porque a Escola e o Bloco deles não estão ganhando mais nada.

Foi por isso que começaram com essa história de arrastão que ainda bem que não deu certo. (GUIMARÃES NETO, 2010).

Concordamos com o entrevistado quando este afirma que o “Bloco e a Escola deles” – dos brincantes do bairro da Madre de Deus – não ganham mais concursos oficiais. Pode-se aludir a fala do entrevistado a França e Godão, dois grandes compositores e componentes de duas das maiores agremiações do Carnaval de São Luís. França é presidente do Bloco Organizado *Os Caroçudos*, do bairro da Madre de Deus, bairro e berço também da Escola de Samba Turma do Quinto. Nesse sentido, as palavras do entrevistado são compreensíveis: o Bloco *Os Caroçudos*, em toda sua história, até a década de 1990, só havia ganhado um título, a Turma do Quinto, após o desfile ter se deslocado da Praça Deodoro para o Anel Viário durante a década de 1990, viu sua hegemonia acabar. Na verdade, quando o desfile dos Blocos, Tribos e Escolas de Samba passou para o Anel Viário, a Turma do Quinto presenciou o crescimento estonteante da Favela do Samba, que passou a vencer muitos concursos. Então os mesmos admiradores do concurso da Passarela do Samba intentaram, após inúmeras derrotas, vender um discurso de que o melhor Carnaval de São Luís era o Carnaval não competitivo.

Foi por isso que a Turma do Quinto passou a sair de arrastão<sup>49</sup> – que em nossa opinião, não passa de um Bloco no qual todos brincam espontaneamente. Um fato interessante, externado por Silva (2009), deu-se no Carnaval de 1996 quando a Turma do Quinto tentou fazer o encerramento do desfile das Escolas de Samba de São Luís. Segundo Silva (2009), a Turma do Quinto, mesmo saindo de arrastão, queria a todo custo encerrar os desfiles na Passarela do Samba, o que não foi possível, porque a Favela do Samba, por ser campeã do Carnaval de 1995, não aceitou.

Esse episódio faz-nos elencar alguns questionamentos: Por que uma Escola, que passou a aceitar que o verdadeiro Carnaval de São Luís era o Carnaval de Rua, quis a todo custo encerrar o desfile na Passarela do Samba? Por que somente depois que deixou de ganhar títulos a Escola Turma do Quinto passou a criticar o Carnaval de Passarela? Por que a Turma do Quinto não deixou de desfilar na Passarela do Samba, quando costumava ganhar títulos consecutivamente?

---

<sup>49</sup> De acordo com Ericeira (2006), sair de arrastão significa sair de forma livre sem competição e, portanto, sem necessidade de fantasias.

Parece-nos claro o crescimento da falsa ideia de que o verdadeiro Carnaval ludovicense era o Carnaval de Rua. Tal opinião coaduna-se com a representatividade daqueles que não tiveram a maturidade de perceber que Carnaval é cultura popular e por sê-la está pautado no movimento, na transformação. A Turma do Quinto e alguns de seus defensores não conseguiram, *a priori*, compreender que em uma disputa carnavalesca uns ganham e outros perdem – e quando a Escola da Madre de Deus passou a perder, parte dos seus expoentes, oportunamente, se agarraram a um falso discurso de que o Carnaval das Escolas de Samba era um Carnaval carioquizado.

Essa falsa carioquização do Carnaval de São Luís vai ao encontro de uma falsa euforia de que o verdadeiro Carnaval ludovicense é o Carnaval de Rua. Pelo contrário, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís fazem parte de um mesmo processo cultural. Desde seu surgimento até os dias atuais, essas Escolas de Samba reinventam-se, transformam-se, por isso concordamos com Dominginhos (apud ERICEIRA, 2006, p. 176), ao afirmar que “o povo gosta é disso, de escola de samba, que é uma marca registrada do Brasil”.

“Marca registrada do Brasil”, eis as palavras de Dominginhos das quais nos apropriamos. As Escolas de Samba estão até mesmo nos locais em que algumas pessoas buscam a regionalidade – como na Bahia onde o axé ganhou expressão e em Recife, onde o frevo ferve nos dias de Carnaval. O gosto, o padrão estético é que revelam nossa admiração pela folia carnavalesca. Portanto, o carioca, assim como o maranhense, não gosta somente de Escolas de Samba; tanto no Rio quanto em São Luís, essa manifestação continua sendo a maior expressão da festividade carnavalesca, por isso não nos furtamos em comparar as Escolas de Samba do Rio de Janeiro às de São Luís, para demonstrar que as similaridades entre elas são bem maiores que as singularidades.

As primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís são manifestações oriundas das camadas menos favorecidas das suas cidades e surgiram durante a década de 1920. Ambas, ao aparecerem na cena carnavalesca do Rio e de São Luís, não apresentavam, no início, a denominação Escola de Samba, por isso muitas vezes eram chamadas de Blocos, Turmas ou Cordões.

Em relação à questão rítmica, no Rio de Janeiro as primeiras Escolas de Samba logo buscaram sua identidade, uma vez que desde sua origem os instrumentos de sopro, comuns nos Ranchos, foram proibidos nessas novas

agregações. Ainda nessa questão, contudo, percebemos outra similaridade com as Escolas de Samba ludovicenses: os instrumentos que antes eram de couro e confeccionados artesanalmente passaram a ser industrializados. Esse processo provocou em São Luís e no Rio de Janeiro os mesmos descontentamentos. À guisa de exemplificações, citamos dois depoimentos, o de mestre Marçal, um dos grandes mestres do Rio de Janeiro, e de seu Riba, um dos mais antigos foliões da cidade de São Luís. Segundo Marçal:

Couro de gato não tem resistência, é igual a papo de galinha. É um mito que existe no samba e que não é verdade. Se alguém duvidar, é só matar um gato, tirar a pele, tentar encourar um instrumento e ver se dá pé. Não dá. Sempre foi couro de boi, que naquela época se chamava de raspa. Você comprava no curtume e a raspa ainda vinha com pêlo. A gente queimava ou retirava o pêlo depois com gilete. Para encourar, você molhava a pele encostava no aro e dava duas tachas no mesmo lado, numa ponta e na outra. Puxava o couro e botava tacha em todo o lado oposto. Tirava as duas primeiras tachas e esticava no máximo, pois agora estava bem preso. Para os outros dois, a mesma coisa. Quando o cara não queria deixar a tacha aparecendo, fazia, com o próprio couro molhado, um viés para cobrir. Botava em cima e dava uma tacha em cada ponto. Para afinar, cada um saía com seu jornal no bolso. Está muito grave? Parou na calçada, acendeu o jornal, esquentou, bateu com a mão. Esticou? Vamos embora. Quando uma escola de samba entrava no desfile, você olhava para trás e via um fogaréu. Antigamente não tinha som padronizado por causa das tachas. Você tocava cinco, dez minutos, tinha que parar para esquentar. Hoje em dia tem a tarraxa, que segura o couro e dá um som mais permanente. (MARÇAL apud CABRAL, 1996, p. 102).

O depoimento de um dos maiores mestres de bateria das Escolas de Samba do Rio de Janeiro mostra o processo de construção, afinação e desfile das primeiras Escolas de Samba cariocas. Ao explicitar o processo, Marçal presenteia-nos com o seu ensinamento. Além disso, faz-nos lembrar que o samba era quente, uma expressão oriunda, segundo Cabral (1996), dessas fogueiras que eram necessárias para a afinação do instrumento. Em São Luís, de acordo com o depoimento de Seu Riba, acontecia fato semelhante uma vez que:

Hoje tá muito fácil tocar, tem esses instrumentos aí repique, surdo, tarol. Quando a gente saía tinha surdinho e tarol de mão, e quem fazia era a gente mesmo. Pegávamos uma barrica, fazíamos os tamborzinhos, os surdos e com pedaços de cano fazíamos os taróis de mão. Íamos ao João Paulo, ou mesmo no matadouro da Madre de Deus pedir couro pra cobrir os instrumentos. Aí era só afinar e tocar. O grande problema era quando chovia. Rapaz, ficava tudo murcho e fedorento. Era aquele fedor de couro podre por causa da chuva e a

gente nem podia fazer a fogueira pra afinar os instrumentos. (SOUSA, 2010).

Os depoimentos de Mestre Marçal e de Seu Riba demonstram uma grande similaridade no processo de desenvolvimento dos instrumentos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís. Assim como no Rio de Janeiro, em São Luís os primeiros instrumentos eram feitos artesanalmente, cobertos de couro de boi ou de bode que, para afinar, deveriam passar por aquecimento ao fogo. Essa fórmula durou até as tarraxas, ou seja, até quando os instrumentos passaram a ser industrializados, tendo sua cobertura de náilon. Esse processo provocou as mesmas discussões tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís. Nessa perspectiva, Cartola, ao descrever as características das Escolas de Samba afirmou que “agora não, agora é aquela zuada de surdo, caixa de guerra, e um samba maluco que não se entende nada” (GOLDWASSER, 1975, p. 22). O depoimento de um dos mais importantes compositores do Brasil coaduna-se com um dos mais importantes expoentes das Escolas de Samba de São Luís, o senhor Hermenejildo, mais conhecido como Tabaco, um dos grandes compositores da Escola de Samba Turma do Quinto que, ao falar sobre o Carnaval da sua época, foi contundente em afirmar que:

O carnaval mudou por causa da modernidade. Veja hoje essa bateria de náilon. Antigamente não. Nós tocávamos era os nossos tambores, que nós mesmos fazíamos. Uma chapazinha de couro de cabra, batendo com a mão. Hoje não, é só náilon com baqueta, ninguém quer mais encostar a mão no tambor pra bater. (BAHIA, 1980).

Os depoimentos são importantíssimos para percebermos que no processo de transformação das Escolas de Samba, o Rio de Janeiro e São Luís passaram por muitas elaborações semelhantes. Destacamos que há as particularidades de cada lugar, no entanto, são comuns as queixas acerca da perda de identidade, o saudosismo do Carnaval de outrora, sempre visto como um Carnaval no qual as brincadeiras eram melhores. No caso dos depoimentos de Cartola e Tabaco ficou bastante evidente que os dois compositores não se furtaram em afirmar que gostavam mais da época em que as baterias eram feitas artesanalmente e o couro era esquentado para dar o tom e o ritmo ideal do samba.

Essas transformações são similares quando buscamos os enredos e os sambas-enredo. De acordo com o Silva (2011), o componente mais antigo da Turma de Samba mais antiga de São Luís, os Fuzileiros da Fuzarca, quando saía para

desfile “não levava só um samba pra avenida, a gente cantava vários sambas, e algumas vezes cantávamos até mesmo as músicas do Rio de Janeiro”. As palavras de Silva (2010) são semelhantes às de Cartola ao afirmar que:

Fazia-se um samba especial para cantar na ocasião. Naquela ocasião nós fazíamos três sambas: um quando saía da Central, ia-se cantando um samba bonito, alegre, que o povo sentia que era Mangueira que vinha, que era a Portela, que era o Salgueiro. Aliás, o Salgueiro não existia. Tinha uma porção de Escola de Samba, nenhuma era certa. Então, na hora do concurso, cantava-se outro samba. Não é como hoje que é cansativo, duas três horas um samba só. (GOLDWASSER, 1975, p. 23).

Mais uma vez o depoimento de expoentes das Escolas de Samba do Carnaval do Rio de Janeiro e de São Luís apresentam características semelhantes, o que ratifica nossa posição acerca das transformações que ocorreram nas Escolas de Samba das duas cidades. Diante disso, não nos furtamos em afirmar que quando, ao menos nas primeiras décadas, os cariocas sambaram de lá, os ludovicenses também sambaram de cá. Os instrumentos, o samba, o desfile, elementos importantíssimos no processo de produção e transformação das Escolas de Samba, tiveram em São Luís e no Rio de Janeiro elementos similares, passaram pelas mesmas transformações bem como pelos mesmos descontentamentos. Assim como Cartola não gostava do processo de aceleração do samba, com o alto som da bateria de náilon, Tabaco também o desaprovava. Assim como os jornais do Rio de Janeiro destacavam uma diversidade de matérias sobre as transformações e a perda da pureza das suas Escolas de Samba; em São Luís, os jornais adotavam essa mesma postura. Essa diversidade de matérias coaduna-se com a perspectiva de Bhabha (2008, p. 63) acerca da diversidade cultural, pois

A diversidade cultural é o processo de enunciação da cultura como conhecível, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se diversidade é uma categoria ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a reprodução de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A diferença é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento cultural relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade.

A partir do conceito de Bhabha (2008) acerca da diversidade cultural, afirmamos que, ao discutirmos o processo de formação e transformação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luis, não pensamos em cultura como um conceito hierárquico em que a diferença contribui para a discriminação. Analisamos a cultura pautada na tradução, cujo local deve ser visto como um espaço fluído e heterogêneo, uma vez que “tradução implica ato criador, pois não se trata de restituição ou cópia de um original dado” (FRANGELLA, 2010, p. 3). Não compartilhamos com a afirmação de que os desfiles das Escolas de Samba de São Luis representam uma cópia mal feita das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, pois

[...] o local da cultura se reconfigura num espaço ambivalente, nem um nem outro, mas no contraditório e fronteiro do entre-lugar de negociação, que inscreve a cultura como produção híbrida, o que desconstrói a concepção de produção original, herança, totalidade, a expõe como dupla inscrição entre a performance e a tradição, passado e presente num tempo entrecruzado, do presente enunciativo e disjuntivo, mudando a concepção de reconhecimento da cultura não como diferentes entre si, mas como efeitos de práticas de significação e diferenciação cultural. (FRANGELLA, 2010, p. 4).

Os espaços de produção e reprodução dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís são a espacialidade das referidas cidades, por isso ele é contraditório e ambivalente, já que cada cidade tem sua singularidade. Enquanto no Rio de Janeiro os desfiles das Escolas de Samba são feitos na Marquês de Sapucaí, em São Luís, mesmo não havendo uma passarela fixa para a apresentação dos grupos carnavalescos, o desfile acontece. É nessa ambiência que podemos aferir o conceito de carioquização, mesmo que o referido termo não passe de uma invenção. Buscar o entendimento do termo a partir de uma cópia do Carnaval carioca é o mesmo que afirmar que as Escolas do Rio de Janeiro são produtoras de uma cultura original e, portanto, hierárquica.

Por não corroborar a ideia de uma cultura original, reiteramos que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís são frutos de um mesmo gênero musical, o samba. Foi a partir do desenvolvimento do samba que as Escolas de Samba, nessas duas cidades, começaram a se organizar e passaram por uma série de transformações até alcançarem o estágio atual. Apesar das singularidades existentes em cada grupo sambista, as similaridades são mais presentes.

O que diferencia as Escolas de Samba de São Luís daquelas do Rio de Janeiro é o fato de que as Escolas ludovicenses ainda não passaram pelo processo

de institucionalização, ou seja, ainda são extremamente dependentes do poder público. Comprovamos essa falta de institucionalização citando a não participação das Escolas de Samba ludovicenses no desfile de 2013, pois a Prefeitura Municipal de São Luís recusou-se a contribuir para o préstito tanto das Escolas de Samba quanto dos Blocos nesse ano. Enquanto no Rio de Janeiro “a privatização do desfile seria consolidada em 1995, quando o prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, entregou à Liga a organização do desfile das escolas de samba” (PRESTES FILHO, 2009, p. 57), em São Luís, algumas vezes sequer as Escolas conseguiram desfilar<sup>50</sup>. No Rio de Janeiro, a Liesa, representante das Escolas de Samba do Grupo Especial, conseguiu consolidar o caráter altamente comercial dos desfiles controlando a venda dos ingressos, negociando com as emissoras de televisão e auferindo lucros com a publicidade, gerando, assim, receita ao cooptar setores públicos e privados na estrutura financeira e administrativa dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial. Para exemplificarmos tal empreitada,

Em 2006, por exemplo, a indústria do carnaval do Rio de Janeiro gerou uma receita, correspondente aos gastos primários das pessoas, empresas, associações e da prefeitura, na ordem de R\$ 685 milhões, dos quais 89%, o equivalente a R\$ 609,5 milhões, foram efetuados pelos 310 mil turistas – 70% nacionais e 30% estrangeiros – que estiveram na cidade para a festa. Ainda do total, R\$ 298 milhões, ou 43,5% foram referentes ao pagamento de mão de obra. Naquele ano, houve uma oferta de 264,5 mil postos de trabalho/mês, tendo sido mobilizados para desempenho das tarefas decorrentes um contingente de cerca de 470 mil trabalhadores (PRESTES FILHO, 2009, p. 20).

No Rio de Janeiro, em função da institucionalização das Escolas de Samba, a receita gerada durante o período carnavalesco, em especial, por conta do desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial, é imensa. Interessa-nos não apenas a indústria do Carnaval, mas sim o poder de negociação dos representantes das Escolas de Samba frente ao poder público, contribuindo para que o desfile se transforme em um empreendimento turístico-empresarial. Essa é a grande diferença entre as Escolas de Samba de São Luís e do Rio de Janeiro.

Apesar de em São Luís, em 2013, o governo do Estado investir “4 milhões com o pagamento de cachês das apresentações prévias durante os dias de carnaval” (O ESTADO DO MARANHÃO, 2013, p. 7), nesse mesmo ano a Passarela

---

<sup>50</sup> Em 1996, em função da montagem da passarela ter sido efetuada muito próximo dos três dias de Carnaval, não houve concurso carnavalesco.

do Samba sequer foi construída para que as agremiações carnavalescas pudessem participar do certame. Comprovamos a fraqueza dessas agremiações frente ao poder público ludovicense. Enquanto no Rio de Janeiro as Escolas conseguem organizar o evento como um todo, participando efetivamente da receita gerada com a venda de fantasias, os ensaios, a produção de cd's e dvd's, a comercialização do direito de imagem e dos direitos autorais, em São Luís essa participação ainda se configura um sonho distante – essa distância perpetua-se em função da grande diferença entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, pautada, reiteramos, na institucionalização.

Apesar da diferença atravessada pelo processo de institucionalização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, fruto de uma constante luta entre os representantes do poder público e das agremiações, quando buscamos uma comparação entre as agremiações do Rio de Janeiro e de São Luís, percebemos que as similaridades se fazem muito mais presentes. Dentre essas elencamos a genealogia dessas Escolas, uma vez que surgiram no mesmo período. Algumas agremiações do Rio de Janeiro, como a Estação Primeira de Mangueira, surgiram como Blocos e depois passaram a ser chamadas Escolas de Samba. Em São Luís, várias Escolas de Samba surgiram como Turmas e somente depois começaram a ser classificadas como Escolas. Os constantes deslocamentos no sentido de encontrar um local fixo para a apresentação dos desfiles, também foram comuns, sendo que, no Rio de Janeiro, tal problema foi sanado com a construção da passarela fixa. Já em São Luís, desde 1989, existe um espaço destinado aos desfiles das Escolas de Samba, apesar de a passarela ainda ser um sonho.

A principal similaridade entre as Escolas cariocas e ludovicenses é o samba, um gênero musical que se estabeleceu em todo o território brasileiro e que, com o passar dos anos, se consolidou como uma das maiores expressões da nossa musicalidade. O gênero samba é o alicerce musical das Escolas de Samba, e assim como no Rio de Janeiro, foi também em São Luís o responsável pelo surgimento dessas Escolas.

Por entendermos que existe uma ligação intrínseca entre o conceito e a palavra que o exprime e compartilharmos da ideia de que o Carnaval é um festejo atravessado pela diversidade das manifestações existentes nas cidades brasileiras, compreendemos carioquização como uma das formas de consumo da festa carnavalesca emblematizada e performatizada pelo conjunto de

participantes/brincantes do Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, cabendo às Escolas de Samba e ao seu desfile a sua expressão máxima.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a carioquização como uma das formas de consumo da festa carnavalesca significa não aceitar as deturpações recorrentes do termo, quando esse é associado a uma espécie de cópia do Carnaval carioca. Ao contrário, ao afirmarmos que a carioquização diz respeito ao ambiente das Escolas de Samba de São Luís estamos defendendo que a história das Escolas de Samba de São Luís e do Rio de Janeiro é bastante similar e que, portanto, a condição de copiadoreiros da festa carnavalesca da Cidade Maravilhosa é uma falácia. Se assim o fosse, o que diríamos das demais expressões culturais que há em nossa cidade, como o rock, o reggae, as micaretas e uma infinidade de manifestações artísticas e culturais exógenas? Por que a crítica se ateve somente as Escolas de Samba de São Luís, já que essas fazem parte apenas de um grande conjunto de manifestações do Carnaval de São Luís? Reiteramos que o termo carioquização deve ser associado ao processo de transformação das Escolas de Samba de São Luís. O Entrudo foi uma festa trazida pelos europeus, mas nem por isso foi criticado ou nosso Carnaval chamado de europeizado, já que no Brasil prevaleceu a singularidade das manifestações e as Escolas de Samba são apenas uma das expressões festivas dessa singularidade.

O Carnaval, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Luís, apresenta-se como uma festa da diversidade. Não são somente as Escolas de Samba as expoentes da festa carnavalesca nessas duas cidades. Dessa forma, os Blocos de Enredo e as Bandas - no Rio de Janeiro -, bem como os Blocos Organizados, os Blocos Tradicionais e as Tribos de Índio em São Luís são outras manifestações do Carnaval dessas cidades, tornando-os singulares pela diversidade.

As Escolas de Samba são, em nosso entendimento, a principal manifestação festiva carnavalesca presente no Rio de Janeiro e em São Luís, sendo fruto da produção cultural de parte da sociedade brasileira e, por isso, estão sempre em constante mutação. Jamais poderíamos compreender o processo de transformação dessas agremiações fora das mudanças culturais pelas quais passam quaisquer manifestações de caráter popular. As Escolas de Samba continuarão proporcionando calorosas discussões e sentimentos pautados em lembranças dos tempos passados.

Os sambas compostos pelos primeiros expoentes das Escolas de Samba, aqueles cidadãos enraizados no morro e que, portanto, passavam grande parte da sua vida dentro da Escola de Samba, não existem mais nos dias de hoje. O samba de Cartola, Noel, Paulo da Portela, Cristóvão Alô Brasil simbolizaram, no seu tempo, as grandes expressões melódicas do universo carnavalesco carioca e ludovicense.

O Carnaval mudou, assim como mudaram as Escolas de Samba. O concurso carnavalesco no Rio de Janeiro movimentava cifras inimagináveis em se comparando à época dos primeiros sambistas. Atualmente, o samba passou por uma série de transformações, tendo como principal característica a adequação do enredo. Hoje faz-se samba a partir da sinopse do enredo, uma vez que as Escolas de Samba sempre sonham com a conquista do campeonato.

Nos primeiros anos de formação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, o samba era feito de forma mais espontânea. Como se diz na linguagem do sambista, o samba era “tirado” muitas vezes em uma roda de amigos, e, quando agradava, levado para o terreiro. Assim surgiram vários sambas apresentados pelos grandes compositores do Rio de Janeiro e de São Luís. No Rio, a Festa da Penha foi o local onde vários compositores mostravam seus sambas para os seus pares e, caso fossem bem aceitos, certamente eram levados para a quadra da Escola.

Com a indústria sonora, o samba passou a ser ouvido por uma parcela considerável da população brasileira, o que rendeu fama e dinheiro para alguns compositores. Atualmente, em todas as Escolas de Samba, o concurso para escolha do samba-enredo movimentava milhões de reais, pois aquele que conseguia vencer o concurso de samba enredo recebia uma grande premiação em dinheiro.

Todavia, como versa a música de Caetano Veloso, “desde que o samba é samba é assim”, este que traz em seu bojo “o grande poder transformador”, nos proporciona compreender parte da nossa sociedade a partir da sua elaboração. As Escolas de Samba leram e continuam a ler as transformações pelas quais o Brasil passou. Presenciaram, junto ao processo de organização republicana, todas as suas transformações, e não deixaram de externar em letras e versos as mudanças ocorridas no nosso país durante toda sua história.

Independentemente da forma de interpretação externada pelos expositores culturais acerca do Brasil, as Escolas de Samba sempre fizeram sua leitura sobre o país, contribuindo para que pudéssemos compreender o olhar de

parte dessa sociedade acerca das nossas transformações. Desse modo, a Mangueira no ano do centenário da abolição da escravatura cantou “será se já raiou a liberdade ou se foi tudo ilusão, será que a lei áurea tão sonhada há tanto tempo assinada não foi o fim da escravidão” e a Imperatriz Leopoldinense, no ano do centenário da República, gritou “liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós e que a voz da igualdade seja sempre a nossa voz”. Em São Luís, em 1989, a Turma do Quinto, cantou “É guerra, guerreiro, é guerra vamos guerrear”, contando a história da Revolta da Balaiada no Maranhão e mostrando em versos e ritmos parte da nossa história. A história do Brasil ecoa pelos versos dos sambas que eclodem entre fantasias, ritmos, baterias e samba no pé.

Esses são apenas três sambas que fazem a leitura de parte da história do nosso país. Todavia, na história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Luís, a história do Brasil sempre se fez e se fará presente. As Escolas de Samba cantaram a vinda da Família Real para o Brasil, a Abolição, a Independência, os nossos sertões e todos os cantos do nosso imenso país. Cantaram e contaram a nossa história da sua forma, cabendo a nós sua interpretação. O samba continua sendo uma das principais artérias do coração da nossa musicalidade e ainda é considerado por grande parte da sociedade a nossa principal expressão identitária e musical. O samba, de lá ou de cá, canta a história e, principalmente, a alma do sambista que brinca seu verdadeiro e apaixonante Carnaval.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. São Paulo: EDUSC, 2007.

ALENCAR, José de. **O Carnaval carioca através da música**. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

ALEX SANDRO Santos. **Mestre de bateria da Turma do Quinto**. São Luís, 11 de fevereiro de 2013. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

AMADO, Janaína; MORAES, Marieta de. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

AMARAL, Rita. **Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

ARAÚJO, Ari. **Expressão de Cultura Popular**. Petrópolis: Vozes, 1978.

ARAÚJO, Eugênio. **Não deixe o samba morrer: um estudo histórico e etnográfico sobre o Carnaval de São Luís e a Escola Favela do Samba**. São Luís: UFMA/PREXAE/DAC, 2001.

ARAÚJO, Hiran. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Griphus, 2003.

\_\_\_\_\_; JÓRIO, Amaury. **Natal: um homem de um braço só**. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Festas: máscaras do tempo, entrudo, mascarada e festa no carnaval de Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 1996.

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

BARBOZA, Marília Trindade. A presença do negro na música e no carnaval do Rio de Janeiro. **Revista Beija-Flor de Nilópolis**, fev. 2006. p. 58-59.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Moderna e no Renascimento**. O Contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1996.

BARROS, José D' Assunção. História Comparada: da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. **Revista da História Social**, Campinas-São Paulo, n. 13, p. 7-21, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Cidade e História**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Teoria da História**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAHIA, Francisco. In: **Cadernos de Cultura**. O Maranhão de outros carnavais. São Luís, DAC-UFMA, 1980, p. 3.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin**: Sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 187-201.

BATISTA, Wilson. **Lenço no Pescoço**. (s.d.). Disponível em: <<http://letras.mus.br/wilson-batista/386925/>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

BURK, Peter. **História e teoria social**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2012.

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

\_\_\_\_\_. **As escolas de samba**: o quê, quem, como, quando e porquê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CAMISA PRETA. **Jornal Pequeno**, São Luís, 23 fev. 1965, p. 7.

CAPELATO, Maria Helena. O controle da opinião e os limites da liberdade: imprensa paulista (1920 a 1945). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 12, n. 23-24. 1994. p. 55-75.

CARNEIRO, Edson. **A sabedoria popular**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

CARTOLA. Festa da Penha. [s.d]. Disponível em: <<http://letras.mus.br/cartola/95700/>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

CASCUDO, Luís de Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Itataia, 1984.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVACANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – 1**: arte de fazer. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A cultura no plural**. Campinas: Papius, 1995.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 26 fev. 1926, p. 3.

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

\_\_\_\_\_. **Política e religiões no Carnaval**. São Paulo: Irmãos Valente, 2007.

\_\_\_\_\_. **Salgueiro**: academia do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

\_\_\_\_\_. **Salgueiro 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de momo**: Imprensa e Carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. **Velhas histórias, memórias futuras**: o sentido da tradição na obra de Pulinho da Viola. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

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

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVYD, Nelsinho. **São Luís**: o poema encantado do Maranhão. São Luís, 2012.

Disponível em: < <http://diversao.terra.com.br/carnaval/rio-de-janeiro/beija-flor-de-nilopolis,a7189bfcf0c6d310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de: Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Ideias e Letras, 2004.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 27 fev. 1949, p. 4.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, São Paulo, 07 fev. 1932, p. 7.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba. O que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**: Ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu. Lisboa: Edições 70, 1966.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. São Paulo. Paulinas, 1989.

EFEGÊ, Jota [João Ferreira Gomes]. **Ameno Resedá**: o rancho que foi escola. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1965.

\_\_\_\_\_. **Figuras e coisas da musica popular brasileira**. Rio de Janeiro Funarte, 1974.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. **O processo civilizador**: formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. **Escritos & Ensaio**s. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. **Haja Deus**: a Flor do Samba no Carnaval da Atenas Brasileira. São Luís: Fundação Municipal de Cultura, 2006.

\_\_\_\_\_. Ôôô, a Majestade do Samba chegou: os sambas-exaltação da Portela. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 253-276.

FARIAS, Edson Silva. **O desfile e a cidade**: o carnaval-espetáculo carioca. Campinas: IFCH/UNICAMP. Dissertação de Mestrado, 1995.

FARIAS, Júlio Cesar. **Bateria**: o coração da escola de samba. Rio de Janeiro: Litteris Ed. 2010.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Festa, cultura popular e identidade nacional**. As escolas de samba do Rio de Janeiro (1928-1949). Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Geografia, UFRJ, 2001.

FERNANDES, Neusa. **Síntese da História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

\_\_\_\_\_. **O livro de ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_. O triunfal passeio do congresso das summidades carnavalescas e a fundação do carnaval moderno no Brasil. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 11-16, 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

FERREIRA, L. **Los tambores del candombe**. Montevideo: Colihue-Sepe, 1997.

FERRETTI, Sérgio. **Tambor de crioula**: ritual e espetáculo. São Luís: SECMA, Lithograf, 2002.

FIGUEIREDO, Guilherme Araújo de. **Os desfiles da forma carnavalesca na rua reformada da arquitetura**. Tese de doutorado em arquitetura e urbanismo. UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

FRANCESCHI, Humberto. **A casa de Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Centro de Referência de Música Brasileira, 2001.

FINTELMAN. **Sambariocarnaval**. Acesso em: 12 de fevereiro de 2012.

FRANÇA, Jeovah. O Projeto Carnaval de Rua. **O Estado do Maranhão**, São Luís, 1992, Caderno Alternativo, p. 3.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 18. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FRAZÃO, Talita Fernanda Irineu. **Apesar do que a gente passa é no peito e na raça que eu vou participar**: uma abordagem sobre o Carnaval do Lava Prato (1940-1990). Monografia (Curso de História). São Luís: Uema, 2012.

FRANGELLA, Rita de Cássia Prazeres. **Currículo como local da cultura**: enunciando outras perspectiva em diálogo com Homi Babha. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2010.

FREIRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

FOLHA DO POVO, São Luís, 29 fev. 1928, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 18 fev. 1896, p. 6.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GÓES, Fred. **Antes do furacão**: O Mardi Gras de um folião brasileiro em Nova Orleans. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008 (Coleção língua de fogo).

GODÃO, José Pereira. **Produtor musical e compositor da Companhia Barrica**. São Luís, 20 out. 2012. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

GODÃO, José Pereira. O carnaval ganha as ruas. **O Estado do Maranhão**, São Luís, 1991, Caderno Alternativo, p. 9.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba**: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem**: o Carnaval do Rio de Janeiro no começo do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural – Gerência de Informação, 2007.

\_\_\_\_\_. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. **O Batuque Carioca**: as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Groove, 2012.

GUIMARÃES NETO, Carlos. **Entrevista**, São Luís, 5 set. 2010. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

GUIMARÃES, Celso. O carnaval que eu vi. **Jornal Pequeno**, São Luís, 1970, p. 7.

GRIMBERG, Martine. **Carnaval et société urbaine a la fin du XVe siècle**. Paris: Editions Du Centre National de Recherche Scientifique, 1975.

GRES FLOR DO SAMBA. **Histórico**. São Luís, 2011

GRES IMPÉRIO SERRANO. **Histórico**. São Luís, 2011

GRES TURMA DO QUINTO. **Histórico**. São Luís, 2011

GRES TERRESTRE DO SAMBA. **Histórico**. São Luís, 2011

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Lisboa: Dom Quixote, 1975.

HERCULANO, Alfredo. **Tempo de bambas: o carnaval da Praça Onze segundo o traço de Alfredo Herculano**. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1983.

JANSEN, José. **A máscara no culto, no teatro e na tradição pública**. Rio de Janeiro: MEC – Cadernos de Cultura, 1952.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 25 fev. 1927, p. 9.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 23 fev. 1930, p. 7.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 23 fev. 1930, p. 14.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 23 fev. 1930, p. 15

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 28 fev. 1931, p. 8.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 25 jan. 1933, p. 5.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 23 fev. 1934, p. 6.

\_\_\_\_\_. 03 de fevereiro de 1936, p. 9

JOÃO MARCOS. Das justificativas e do meu Império. In: **Sambario**. Acesso em: 12 dez. 2012.

JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 14 fev. 1888, p. 7.

JORNAL DO POVO, São Luís, 13 fev. 1947, p. 4.

\_\_\_\_\_. São Luís, 02 fev. 1951, p. 5.

\_\_\_\_\_. São Luís, 04 fev. 1955, p. 5.

JORNAL PEQUENO, São Luís, 05 fev. 1952, p. 7

KETTI, Zé. Avoz do morro. [s.d.]. Disponível em: < <http://letras.mus.br/ze-renato/281348/>>. Acesso em 3 fev. 2011.

LANGE, Francisco Curt. As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofício em Minas Gerais. **Revista Barroco**, Separata, Belo Horizonte, 1969. p. 15-62.

LANZELOTTE, Rosana. Sigismunf Neukemm. **Música secreta, minha viagem ao Brasil**. Rio de Janeiro: Arteensaio, 2009.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de Samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1983.

LIESA-Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Carnaval 2014**. Rio de Janeiro-RJ, 2014. Disponível em:<<http://liesa.globo.com/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LIMA, Carlos de. Os antigos Carnavais. **Boletim**, São Luís, Comissão Maranhense de Folclore Cultura Popular Domingos Vieira Filho, n. 196, 1995. p. 5-6.

LIRA, Marisa. A Festa da Penha. In: **Vamos Ler**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 427, p. 47-48, 5 jan. 1944.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário**: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá, Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MACHADO, Júlio César Diniz. **Mestre de bateria da Favela do Samba**. São Luís, 5 de janeiro de 2013. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

MACHADO, Aluísio. **Samba Enredo 1982**: bum bum paticumbum prugurundum. 1982. Disponível em: <<http://letras.mus.br/imperio-serrano-rj/46375/>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

MACHADO. José de Ribamar. O carnaval de outrora. **Jornal Pequeno**, São Luís, 1992, p. 5.

MAIA, K. Q. Catira. **A legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular**. Monografia de pós-graduação em turismo cultura e laser do centro de excelência em turismo. Universidade de Brasília, 2005.

MAIHY, José Carlos Sebe Bom. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MARTINS, Ananias. **Carnaval de São Luís**: diversidade e tradição. São Luís:

SANLUIZ, 2000.

MATTOSO, José. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. v. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

MENDES, Norma Musco; BORGES, Airan dos Santos. Os calendários romanos como expressão de etnicidade. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 48-49. Paraná: UFPR, 2008.

MELLO, João B. F. O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira (1928-1991). Uma introdução à geografia humanística. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Geografia, UFRJ, 1991

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **A batucada da Nenê de Vila Matilde**: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Dissertação de Mestrado (Pós Graduação em Música do Instituto de Artes). São Paulo: Unicamp. 2009.

MORAES, Eneida. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOURA, Roberto M. **Carnaval**: da redentora à Praça do Apocalipse. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. No princípio era a roda: um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUNIZ JÚNIOR, José. **Do batuque à Escola de Samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

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

NASCIMENTO, Joseney Arcanjo de Souza. **Ritmista e diretor do bloco organizado Mocidade Independente Turma do Saco**. São Luís, 12 mar. 2011. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

NASCIMENTO, Joseney Arcanjo Souza. **Ritmista do Bloco Organizado Mocidade Independente Turma do Saco**, São Luís, 12 mar. 2011. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. **Carnavais da abolição**: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888). Dissertação de Mestrado em História Social, UFF: 2011.

NOGUEIRA, Aerosvaldo Paulo. **Entrevista**, São Luís, 10 set. 2010. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

NOTÍCIAS, São Luís, 26 jan. 1934, p. 5.

OLIVEIRA, Nilza de. **Quesitu: o que é escola de samba?**, Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1996.

OLIVEIRA, Álvares. O Carnaval se transforma. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 1949, p. 15.

OLIVEN, Ruben G. **A antropologia e a cultura brasileira**. Porto Alegre, UFRGS, 1985.

\_\_\_\_\_. A polêmica identidade gaúcha. **Cadernos de Antropologia**. Porto Alegre, n. 4. p. 3-56, 1992.

OTHELO, Grande; MARTINS, Herivelto. **Praça Onze**. 1942. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/otelo/musica/detalhe.asp?cd=15>>. Acesso em: 12 maio 2011.

O ESTADO DO MARANHÃO, São Luís, 24 fev. 1974, p. 7.

\_\_\_\_\_. São Luís, 14 fev. 1977, p. 5.

\_\_\_\_\_. São Luís, 04 fev. 1978, p. 9.

\_\_\_\_\_. São Luís, 07 fev. 1982, p. 5.

O ESTADO DO MARANHÃO, São Luís, 13 fev. 2013, p. 7),

O GLOBO, Rio de Janeiro, 05 fev. 1932, p. 4.

O IMPARCIAL, São Luís, 04 fev. 1948, p. 7.

\_\_\_\_\_. São Luís, 01 fev. 1971, Geral, p. 6

\_\_\_\_\_. São Luís, 24 jan. 1975, p. 6.

\_\_\_\_\_. São Luís, 03 fev. 1976, p. 7.

\_\_\_\_\_. São Luís, 07 fev. 1978, p. 9

\_\_\_\_\_. São Luís, 07 fev. 1979, Geral, p. 9.

\_\_\_\_\_. São Luís, 08 fev. 1980, Geral, p. 7.

\_\_\_\_\_. São Luís, 12 fev. 1992, p. 9.

\_\_\_\_\_. São Luís, 13 fev. 1995, p. 7.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 05 out. 1908, p. 4.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 16 fev. 1920, p. 5.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 06 fev. 1921, p. 4.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 28 fev. 1922, p. 5.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 12 fev. 1926, p. 7.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 13 fev. 1934, p. 5.

O ESTADÃO.COM.BR. 2009. Acesso em: 15 fev. 2010.

PACHECO, D. Felipe. **Condurú**. História Eclesiástica do Maranhão. São Luís: SENEC, Departamento de Cultura, 1968.

PAIVA, Lucas Oliveira. **Entrevista**. Rio de Janeiro, 14 de nov. de 2012. Entrevista cedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

PAVÃO, Paulo Henrique Sousa. **Entrevista**, São Luís, 10 fev. 2011. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. **O Carnaval das Letras**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

PINTO, Tiago Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n.1, São Paulo: USP, 2001.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

PRETI, Dino. **A linguagem dos idosos: um estudo da análise da conversação**. São Paulo: Contexto, 1991.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

PROST, Antoine. **Doze Lições sobre a história**. Tradução de Guilherme João de Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RABOJE, Francisco. Carnaval decadente. **O paiz**, 22 jan. 1926.

RAMOS, José. **Nasceste de uma semente: quando ouvi essa batida**. [1930?]. Disponível em: <<http://letrasdesambarock.blogspot.com.br/2012/08/nasceste-de-uma-semente-quando-ouvi.html>>. Acesso em: 12 out. 2012.

RECTOR, Monica. Passarela do Samba: uma interferência cultural ou invasão do espaço. **Ciência e Cultura**, Rio de Janeiro UFF, 1995, p. 969-972.

REGO, José Carlos. **Dança do Samba**: exercício do prazer. Rio de Janeiro: Aldeia, 1994.

REVISTA DA SEMANA, Ano XLIII, 21 de fevereiro de 1942.

RICOUER. Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RIO, João do. **Apologia da dança**: a ilustração brasileira, 1914

RIOTUR. **Memória do Carnaval**. Rio de Janeiro: 1991.

ROSA, Noel. **Rapaz folgado**. [s.d.]. Disponível em: <<http://letras.mus.br/roberto-paiva/1131219/>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

SAMPAIO, Luiz Roberto; BUB, Victor Camargo. **Pandeiro brasileiro**. Florianópolis: Bernúncia, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTOS, Fabio Augusto de Oliveira. **Uma festa e suas máscaras**: carnavais populares no Rio de Janeiro de 1886 a 1923. 2000. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2000.

SANTOS, Lígia; SILVA, Marília. **Paulo da Portela**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SANTOS, Noronha. As freguesias do Rio de Janeiro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1965.

SETENTA, Jussara Sobreira. **Comunicação performativa do corpo**: o fazer-dizer da contemporaneidade. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica- PUC/SP 2006.

SEVCENKO, Nicolau (Org.) **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Marília T. Barbosa; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L de. **Fala Mangueira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SILVA, Fabio Henrique Monteiro. **O reinado de momo na terra dos tupinambás**. Dissertação de Mestrado em História do Brasil. Teresina-PI: UFPI, 2009.

\_\_\_\_\_. Joãozinho trinta. **O Estado do Maranhão**, São Luís, 27 de fev. 2012 p. 3.

SILVA, Wladimir de Oliveira. **O mais antigo ritmista do bloco Fuzileiros da Fuzarca**. Participa da Folia desde 1937, São Luís, 13 dez. 2011. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

SILVA, Raimundo Oliveira. **Entrevista**. São Luís, 20 de setembro de 2012.

Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

\_\_\_\_\_. A passarela do samba. **O Estado do Maranhão**. São Luís, 5 de fev. 2013, p. 5.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codreci, 1979.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o Carnaval Carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2008.

SOUSA, Sandra Maria Nascimento. **Mulher e folia**: a participação de mulheres nos bailes de máscaras do Carnaval em São Luís, nos anos 1950 a 1960. São Luís: Plano Editorial SECMA, Lithograf, 1998.

SOUSA, José Ribamar. **Entrevista**, São Luís, 4 mar. 2010. Entrevista concedida a Fabio Henrique Monteiro Silva. Gravada e filmada em DVD.

TAVIEIRA, Alberto; JUNQUEIRA, Eulália. **Memória da destruição**: Rio – uma história que se perdeu. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Secretaria das Culturas – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

TAYLOR, Charles. **Argumentos filosóficos**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 2000.

THIESSE, Anne-Marie. **A criação cultural das identidades nacionais**. Braga: Tilgráfica, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os sons dos negros no Brasil - Cantos, danças, folguedos**: origens. São Paulo: Art, 1988.

TOJI, Simone. **A dança no pé e na vida**: carnaval e ginga das passitas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Dissertação de mestrado- Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2006.

TOPALOV, C.; DEPAULE, J.C. A cidades através de suas palavras. In: BRESCIANI, M. E. (Org). **Palavras da cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

TRAMONTE, Cristina. **O samba pede passagem**: as estratégias das escolas de samba. Petrópolis: Vozes, 2001.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**. O nacionalismo no samba. Rio de Janeiro: ASB, 1985.

VALÉRY, Paul. **Degas, dança e desenho**. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)**. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1997.

VELOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joelle; OLIVEIRA, Cláudia de. **Corpo: Identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

\_\_\_\_\_. **A cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaço**. Rio de Janeiro: FCRB, 2004.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Foucault revoluciona a história. 3. ed. Brasília: UNB, 1995.

VIANNA, F. J. Oliveira. **Instituições políticas brasileiras**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. V. 2.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VIEIRA, Luiz Fernando. **Sambas da Mangueira**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

VILA, Martinho da. **Plim-plim**. [s.d.]. Disponível em: <<http://letras.mus.br/martinho-da-vila/285172/>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

VILLAÇA, Nízia. Os imagineiros do contemporâneo: representações e simulações. In: VELOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joelle; OLIVEIRA, Cláudia de. **Corpo: Identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 31-41

YOUTUBE. **Show de Baterias**. Rio de Janeiro-RH, 2011. Disponível em <[www.youtube.com/watch?v=pO1gq6vBnJk](http://www.youtube.com/watch?v=pO1gq6vBnJk)>. Acesso em: 14 set 2012.

## GLOSSARIO

**AFINAÇÃO** – Segundo Houaiss (2001, p. 103) afinação é o estado de perfeito acordo entre todas as notas de um instrumento, de uma orquestra, de um grupo vocal de um conjunto musical ou da voz humana.

**ALTURA** – Para Budden (1978, p. 429), a altura de uma nota musical é definida pela frequência que é medida em ciclos por segundo.

**ANDAMENTO** – Grau de lentidão ou de celeridade do trecho musical.

**ARRASTÃO** – Forma de brincar o Carnaval sem competição. Os grupos que costumam sair de arrastão são aqueles que, por não competirem, podem desfilarem sem a preocupação com as regras dos concursos. Por isso utilizam geralmente fantasias dos carnavais passados.

**ASSALTO** – Manifestação comum no Carnaval de São Luís até a década de 1960, quando os brincantes saíam para visitar algum conhecido e tomavam de assalto a sua residência. Nesse caso, assaltar uma residência ou um estabelecimento significa brincar o Carnaval naquelas dependências.

**ATRAVESSAMENTO** – “É o descompasso do samba cantado entre as alas de uma Escola de Samba em desfile” (FARIAS, 2010, p. 148).

**BALANÇO** – “Regularidade na intensidade do som” (FARIAS, 2010, p. 148).

**BLOCOS ORGANIZADOS** – Oriundos das antigas charangas, surgiram em São Luís na década de 1970. Apresentam a mesma característica rítmica das Escolas de Samba; no entanto, o número de componentes é menor, uma vez que desfilam com apenas um tipo de fantasia.

**BLOCOS TRADICIONAIS** – Também chamados de Blocos de Ritmo, são conhecidos por sua singularidade e por se apresentarem apenas no Carnaval de São Luís.

**BLOCOS ALTERNATIVOS** – São manifestações que não se enquadram no concurso carnavalesco. Têm como principal característica o uso de trio elétrico e a venda de camisetas para os seus brincantes.

**BOSSAS** – Conhecidas como paradinhas, são formas de parar e dar continuidade ao ritmo da bateria.

**BREQUE** – São conhecidos como caídas. Geralmente o breque da bateria é feito entre o final e o reinício do samba-enredo.

**CADÊNCIA** – Fórmula melódica ou harmônica no fim de um período, de uma frase ou de uma composição, que produz a sensação de repouso momentâneo e final.

CANINHA VERDE – Introduzida no Brasil durante o ciclo da cana-de-açúcar, apresentava elementos existentes em outros folguedos como o casamento das quadrilhas.

CAXAMBU – Segundo Giffoni (1964), é uma dança de terreiro executada por homens e mulheres postos em roda sem preocupação de formar pares.

CHEGANÇA – Auto popular caracterizado por representar combates entre cristãos e mouros. Segundo Albino Oliveira (2011), museólogo da Fundação Joaquim Nabuco, a Chegança é representada em vários episódios chamados de jornadas, em que os figurantes se apresentavam vestidos como marujos.

COMPASSO – Forma de dividir quantizadamente em grupos os sons de uma composição musical.

CONGO – Dança teatralizada realizada nas festas religiosas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

CORDÕES – Nome dado à reunião de diversas manifestações carnavalescas de São Luís. Eram comuns os cordões de ursos, fofões, macacos e caçadores

COZINHA – A parte final da bateria.

CUCUMBIS – Dança de origem africana que, em São Luís, era também chamado de congada, mas que no Rio de Janeiro, segundo Nepomuceno (2011), passou a fazer parte das manifestações carnavalescas a partir de 1884. De acordo com Dourado (2004), cucumbi é um instrumento folclórico afro-brasileiro semelhante a um chocalho.

CRUZ-DIABO – Personagem presente na festa carnavalesca ludovicense, singular por se fantasiar com uma roupa encarnada e uma cabeça de papelão com dois chifres.

DESCOMPASSO – “Ocorre quando a bateria provoca o desentrosamento entre o ritmo com o canto” (FARIAS, 2010, p. 148).

ENTROSAMENTO – “É a perfeita combinação dos sons emitidos pelos vários instrumentos” (FARIAS, 2010, p. 148).

ENTRUDO – Manifestação carnavalesca de origem portuguesa presente no Brasil desde os tempos da colonização. Em São Luís, ainda hoje, mesmo com as proibições, o entrudo é comum nos dias de Carnaval, quando os brincantes saem às ruas com roupas velhas e munidos de maisena para o Jogo do Entrudo.

FANDANGO – Conhecido em alguns Estados do Norte e Nordeste como Barca, que segundo Ribeiro (1942), era uma dança espanhola assimilada e adaptada pelos negros maranhenses em seus autos.

FOFÃO – Personagem singular do Carnaval de São Luís. Tem como característica o seu macacão feito de chita e sua máscara feita de papelão. Os fofões saem durante

o carnaval com uma boneca na mão, dando o tradicional grito de *ola lá*, e, aquele que pegar na boneca, deve dar uma gorjeta para o mascarado.

FOLGUEDO – Nome dado às festas populares com datas estabelecidas. Por isso o Carnaval é também caracterizado como folguedo.

FREVO – Ritmo derivado da marcha e do maxixe que surgiu em Recife no final do século XIX.

LEVADA – “É uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais” (FARIAS, 2010, p. 148-149).

LIMÃO DE CHEIRO – Esfera oca, geralmente de cera, cheia de água aromatizada que era jogada nos transeuntes nos dias de Carnaval.

LUNDU – Segundo Tinhorão (1988), o lundu é um gênero musical e dança folclórica de origem afro-brasileira criada a partir dos batuques dos escravos.

MAXIXE – De acordo com Fenerick (2013), o maxixe é um tipo de dança de salão criada pelos negros, que teve seu apogeu no final do século XIX e no início do século XX.

MOLHADAÇA – Termo utilizado pelos jornalistas para elogiar ou criticar o Jogo de Entrudo.

NAIPE – É o conjunto de seis ou mais instrumentos do mesmo tipo.

PARADINHA – “Termo usado pelos sambistas para denominar uma pausa no ritmo do samba” (FARIAS, 2010, p. 149).

RANCHOS – Manifestação das camadas populares, presentes no Carnaval do Rio de Janeiro, desde o início do século XIX. Segundo Gonçalves (2007), tinham como personagens os reis, rainhas e pajens.

RETOMADA – “Quando a bateria executa uma convenção ou breque, tem que voltar com precisão no andamento em que parou” (FARIAS, 2010, p. 149).

SUSTENTAÇÃO – “É o andamento rítmico que não deve nem diminuir nem acelerar durante o desfile” (FARIAS, 2010, p. 149).

TALABARTE – Objeto utilizado pelos ritmistas para colocar o instrumento junto ao corpo proporcionando uma melhor posição para a execução do ritmo.

TANGO – Para Saraiva (1995, p. 43), o tango “é uma dança que surgiu como criação anônima dos bairros pobres de Buenos Aires nos fins do século XIX”.

TIMBRE – Está associado à forma da onda e nos permite distinguir sons de mesma frequência, produzidos por instrumentos diferentes.

TRIBOS DE INDIO – Originárias da década de 1960, são manifestações singulares do Carnaval de São Luis. Tem como instrumentos o tambor grande e a ritinta, uma espécie de tamborim que é tocado na cintura com duas baquetas. Na sua apresentação realizam um ritual de pajelança, no qual o curandeiro ressuscita o curumim.

TURMAS DE SAMBA – Nome dado às primeiras manifestações sambistas que desfilavam no Carnaval de São Luís na década de 1930. Utilizavam tambores feitos artesanalmente e cantavam diversos sambas.

URSO – Cordão de pessoas vestidas com sacos de estopa usando máscara de urso

VERSADORES – Nome dado aos repentistas que improvisavam a segunda parte do samba cantado pelas Turmas de Samba.

ZÉ PEREIRA – De origem portuguesa surgiu no Carnaval carioca no século XIX. Tem como característica os instrumentos de percussão, como bumbos e zabumbas.

S586d

Silva, Fabio Henrique Monteiro

Do carnaval carioca à invenção da carioquização do carnaval de São Luís/ Fabio Henrique Monteiro Silva – 2014.

298 f.; il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Comparada – PPGHC, Rio de Janeiro, 2014.

Orientador: Álvaro Alfredo Bragança Júnior

1. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) – História2. Carnaval–São Luís(MA) - História I. Brangança Júnior, Álvaro Alfredo(orient.)II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Título

CDD 394.2509