

As Transformações temáticas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e os debates sobre autenticidade versus modernidade (1960/2000).

Guilherme José Motta Faria
Doutorando em História - UFF

Por que pesquisar a história dos desfiles das escolas de samba?

Os desfiles das Escolas de Samba, ao longo da segunda metade do século passado, tornaram-se espetáculos grandiosos, se tornando um dos símbolos da identidade cultural do povo brasileiro. A trajetória do evento pode ser trabalhada em conexão com a história, onde a produção historiográfica permite uma análise dos embates e conflitos que anualmente se colocam na “avenida”: Que caminhos as escolas de samba devem seguir? Devem valorizar as tradições, marcas de sua autenticidade ou investir no luxo, característica do grande espetáculo? As escolas esqueceram suas raízes? Teria sentido uma agremiação buscar referenciais do passado para se manter competitiva?

Revisitar enredos, sambas, desfiles de outras décadas, acompanhando pelos jornais, revistas, gravações, me permitiu e continua permitindo dialogar com essa manifestação cultural, tipicamente brasileira, essencialmente carioca, exportada para quase todas as cidades do Brasil, com a frequência que sempre sonhei, afinal para um pesquisador de escolas de samba, o carnaval não termina, ele acontece o ano inteiro.

O recorte temporal deste artigo tem na década de 1960 seu ponto inicial de observação. O motivo dessa escolha é a percepção de que neste período o desfile das escolas de samba passou a se constituir no grande evento do carnaval carioca. Os enredos apresentados passaram a ser ampliados e ganharam espaços consideráveis na imprensa. Em alguns casos, histórias, sobretudo, retratando personagens negros que a História brasileira pouco referenciava, tornaram possível revelar para o grande público, exemplos de resistência, ousadia e criatividade.

No ambiente do carnaval carioca buscava representar na avenida os símbolos, oriundos de valores que vinham sendo “pregados” pelo Estado. Por outro lado, outras agremiações demonstravam um desejo de ampliar o leque de discussões e questionar a própria ascensão social por parte dos sambistas. Na maioria dos relatos dos

pesquisadores¹, o Salgueiro “revolucionou” a ideologia e a estética dos enredos abrindo novo campo de discussões acerca da História brasileira e sua interpretação.

Nos anos 1980 esse cenário já estava bastante solidificado, sendo momento de reflexão de novos pontos de tensão e disputas no campo dessas representações que se tornaram recorrentes na avenida. Com efeito, nesses 20 anos, emergiram no cenário das escolas personagens diversos permitindo uma relação dialética entre as propostas ideológicas e a execução plástica dos enredos, com a incorporação de novos materiais, pouco usuais no âmbito das escolas. A construção do *sambódramo* e a solidificação de novas lideranças, ligados ao Jogo do Bicho e sua entronização na LIESA², que passou a “administrar” o evento trouxeram novos ingredientes para o ambiente das agremiações.

Os anos 1990/2000 trouxeram outras questões no já considerado “super espetáculo”, como a recorrência de enredos patrocinados e a abertura total para a proposição dos enredos. Os desfiles entraram de forma radical na lógica capitalista, com as arquibancadas, camarotes e frisas com preços elevados e uma sistematização de organização empresarial, tanto no evento em si, quanto na vida cotidiana das escolas no seu ciclo anual de preparação. As escolas do Grupo Especial ganharam a Cidade do Samba, um espaço generoso para a confecção de alegorias e fantasias.

A Carta do Samba e o 1º Congresso Nacional do Samba

As primeiras manifestações mais intensas sobre a trajetória das escolas de samba e os elementos que atuavam em sua transformação foram apontados no final de 1962, no Primeiro Congresso Nacional do Samba. Capitaneados pelo folclorista Edison Carneiro, o samba e as manifestações artísticas dele derivadas foram

¹ Essa visão narrativa é recorrente nos pesquisadores Haroldo Costa, Sergio Cabral, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, Nilton Santos, Monique Augras, Felipe Ferreira, Walnice Galvão, entre outros. Creio, entretanto, que essas representações já estavam aparecendo em outras agremiações e no próprio Salgueiro, em conexão com os movimentos da cultura negra no teatro, na dança, na literatura e até mesmo no engajamento político.

² Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

discutidas e ao final elaborou-se um documento que pretendia apontar rumos para a manutenção da essência cultural do samba³.

Especificamente sobre as escolas de samba, o documento compreendia os elementos de novidade, mas alertava para os setores que deveriam ser preservados⁴. Um fator bastante positivo, que o Congresso ressaltou foi que as escolas de samba estavam deixando de ser assunto pitoresco, exótico e sim tratado como manifestações culturais sérias, merecedoras de debates e regulamentações. A quantidade de artistas e intelectuais que participaram do Congresso⁵ nos dá a dimensão da importância que o tema estava sendo tratado e como as propostas encetavam ações políticas ao universo, tido até então como despolitizado das escolas de samba. Não que essa politização fosse partidária e ideológica ao extremo, mas indicavam caminhos a serem seguidos em direção a uma maior organização institucional e estética para as escolas de samba.

As propostas para as agremiações propunham ações de resgate de um tempo mais amadorístico, onde seriam abolidos os prêmios, as disputas e a grandiosidade das alegorias que começavam a impor nos desfiles seu tamanho e centralidade. Ainda era muito presente no discurso dos intelectuais o desejo de manutenção do status de manifestação folclórica para as escolas de samba. Nesse ponto havia divergências, pois alguns integrantes do Congresso, como Nelson de Andrade vislumbravam um caminho mais profissional e plástico que as agremiações poderiam alcançar.

Apesar das divergências, foi aprovado e redigido um texto com a resolução final dos debates. Esse documento se tornou a Carta ao Samba, assinada pelos participantes no encerramento do Congresso, no dia 2 de dezembro de 1962. A partir de então, anualmente nesse dia passou a ser celebrado o Dia Nacional do Samba.

³ O intuito do Congresso era também regulamentar ações para garantir direitos autorais para os sambistas e apoiar as experiências de divulgação de nossa música no exterior e pelo interior do Brasil.

⁴ Os setores que deveriam ser preservados eram a bateria, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, ala de baianas, passistas.

⁵ Entre os principais nomes podemos destacar, além de Edison Carneiro, os artistas e intelectuais Ary Barroso, Aracy de Almeida, Pascoal Carlos Magno, Servan Heitor de Carvalho, Henrique Foreis Domingues (Almirante), maestro José Siqueira, Oswaldo Sargentelli, Marília Batista, Alfredo Rocha Viana Filho (Pixinguinha), Ernesto dos Santos (Donga), Nelson de Andrade, José Ramos Tinhorão, entre outros, in COSTA, 1984, p.125.

O debate sobre a autenticidade x modernidade na visão dos jornalistas e pesquisadores

A discussão sobre a pureza, autenticidade e tradição, em oposição aos elementos externos ao mundo do samba, foram recorrentes na imprensa carioca que realizava a cobertura do carnaval na cidade. Os jornais auxiliaram bastante na criação da “tradição” dos desfiles das escolas de samba, pois os três primeiros concursos oficiais foram patrocinados por vespertinos cariocas⁶.

O lançamento do livro *História do Carnaval Carioca*, pela jornalista Eneida de Moraes, em 1958 abriu o espaço de uma escrita moderna sobre as escolas de samba. Na década de 1960, os jornais serviram como espaços para os debates. Em 1969 Hiram Araújo escreve, com o parceiro Amaury Jório, *Escolas de Samba em desfile, vida paixão e sorte*, a primeira publicação nacional no gênero. Na década de 1970 os livros de Sergio Cabral “*As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque* (1974) e o livro de Candeia escrito juntamente com Isnard Araújo: *Escola de Samba, Árvore que Esqueceu a Raiz* (1978) ampliaram visões e discursos sobre o rumo que as escolas estavam tomando. Debatendo o papel da tradição na sua constituição e os elementos de modernidade que foram sendo incorporados, perceberam a emergência de novos atores e novas engrenagens na consolidação da vida cultural da cidade do Rio de Janeiro, conectadas a sociedade de massa abrindo espaços para a execução de políticas públicas no universo carnavalesco.

Na década de 1980 mais livros foram publicados sobre as escolas de samba. Os jornalistas Haroldo Costa *Salgueiro: Academia de Samba* (1984) e Roberto Moura *Carnaval da Redentora a Praça do Apocalipse* (1986). Analisando suas obras, tive a percepção da importância desses discursos e narrativas que demarcaram os anos 1960, como marco referencial na trajetória das escolas de samba. Com um enfoque memorialista, Haroldo escreveu com intuito de enaltecer o Salgueiro como escola “pioneira” nesse processo de “revolução” nos desfiles. Roberto Moura escreveu tendo como foco os carnavais que aconteceram no período da Ditadura

⁶ Como destacou Sergio Cabral, o *Mundo Sportivo*, *O Globo*, *A Noite* foram responsáveis por “inventar a tradição” dos desfiles das escolas de samba e a disputa neles inserida.

Militar. As duas obras foram importantes e enquanto Moura teceu muitas críticas às mudanças que foram ocorrendo, o texto de Haroldo se mostrou mais complacente⁷.

Anos 1970 - Críticas contundentes: Escola de Samba a árvore que esqueceu a raiz

Um dos textos de maior teor crítico sobre o momento das escolas de samba nos anos 1970 foi o livro de Antônio Candeia Filho e Isnard Araújo. Lançado em 1978, três anos após a criação da GRANES⁸ Quilombo, um “modelo” de escola de samba nos moldes “tradicionais”, o discurso poderoso contido na obra e a força carismática do sambista projetaram um movimento que pretendia lançar questões para debate, no intuito de não deixar que as escolas se desvirtuassem de suas origens e tradições. Muitos sambistas⁹ seguiram Candeia, tanto na formação da nova agremiação, quanto na sua cruzada pela volta dos desfiles às origens da arte-popular, evitando os “elementos de fora” da esfera cultural das escolas de samba.

[...] contrários à preocupação demonstrada por algumas Escolas no sentido de transformar o desfile das Agremiações num espetáculo visual do tipo Show Business ou a moda Follies Bergères que na realidade não tem nada a ver com os reais objetivos do Carnaval. Esses espetáculos carregando carros vultosos puxados por tratores ou jipes levando mulheres semi-nuas representam shows importados ou teatro de Revista que as pessoas que nos visitam (turistas) já conhecem e em proporção muito superior aos que vêm sendo apresentados. (CANDEIA e ISNARD, 1978, p. 68)

Em seu alerta, o livro da dupla destacou o que considerava uma *Inversão de Valores*, destacando os agentes sociais que estavam sendo esquecidos dentro das agremiações, tendo seus lugares ocupados por elementos “de fora”, que ajudavam a “matar” a autenticidade das agremiações.

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de tele-novelas, dos chamados “carnavalescos” ou seja artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituírmos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte popular brasileira que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio-ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes no afro brasileiro. (CANDEIA e ISNARD, 1978, p. 70)

⁷ Um dos motivos dessa postura de Haroldo se deve ao fato de estar o Salgueiro no centro de processo de reformulações estéticas e ideológicas nos desfiles das escolas de samba.

⁸ Ver BUSCÁCIO, Gabriela, e seu artigo sobre a criação da GRANES Quilombo, no livro *Carnavais em Múltiplos Planos*, organizado por CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro e GONÇALVES, Renata Sá. Rio: Aeroplano, 2008. A sigla significa Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba.

⁹ Os sambistas Candeia, João Nogueira, Paulinho da Viola, Nei Lopes, Wilson Moreira, Elton Medeiros, Monarco, entre outros fizeram parte desse grupo.

Utilizando o título *Sugestão para Debate*, os autores retomaram a Carta ao Samba, tocando nos mesmos pontos, como a extinção de competições, da manutenção dos elementos originais, nos rumos incertos que as aproximações com outras classes sociais e culturais poderiam trazer de prejudicial ao universo da cultura popular, representado nas escolas de samba (CANDEIA e ISNARD, 1978, p. 70). No livro, que destacou em grande parte a História da GRES Portela, foi realizada uma viagem nostálgica ao carnaval dos anos 1930-50. Visto como um período áureo das escolas, na sua constituição comunitária e popular, esse passado foi revisitado e cultuado como uma “Idade do Ouro” do samba. Todos os alertas que a obra podia produzir sobre os descaminhos que as agremiações estavam seguindo, conferiram ao texto um status de “manifesto”, seguido por jornalistas e sambistas que procuravam assegurar “as tradições” das escolas de samba.

Visões e Versões: Os desfiles sob o olhar dos jornalistas nos anos 1980

Sergio Cabral lançou em 1996 “*As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*” uma ampliação da sua obra de 1974. Em conjunto, Sergio Cabral, Haroldo Costa e Roberto Moura trataram do quadro de transformações de maneira próxima e em alguns tópicos pareciam um complementar o discurso do outro. Um exemplo da harmonia dos discursos foi o enfoque sobre o crescimento acelerado que o desfile das escolas de samba apresentava e o interesse crescente que as emissoras de Tv demonstravam sobre o evento¹⁰. A tônica dos textos revelou a relação sempre tensa entre os organizadores, o Departamento de Turismo e os sambistas. As pequenas subvenções, as políticas públicas ou a falta delas, a promoção do espetáculo como atividade turística foram assuntos tratados nos livros dos jornalistas citados.

O marco da questão do crescimento do desfile, tanto para Haroldo Costa quanto para Sergio Cabral, residiu no carnaval de 1962, quando o evento ganhou definitivamente seu caráter comercial. A construção de arquibancadas e a venda de ingressos foi o marco inaugural dessa comercialização do espetáculo. Haroldo

¹⁰ Haroldo citou a Tv Continental como pioneira nas transmissões em 1960 e a dificuldade imposta pela Polícia para tal investida, gerando grande confusão com invasão da pista, dificuldade para as escolas desfilarem, tudo isso agravado pela chuva, resultando num atraso colossal.

comentou as críticas da imprensa ao processo como um todo, alertando para a questão da esperteza dos cambistas e das dificuldades que as escolas teriam para suas evoluções (COSTA, 1984, p.117).

Roberto Moura também comentou sobre o assunto. Referindo-se ao carnaval de 1964 o jornalista fez citações sobre a quantidade de público e do interesse despertado pelas escolas, na imprensa internacional: *Segundo a estimativa publicada na época, mais de 200 mil pessoas assistiram a esse desfile, e “cinematografistas de todas as partes do mundo” disputavam melhores ângulos para focalizar os sambistas* (MOURA, 1986, p.19).

Os discursos analisados demonstram que em sua maior parte os jornalistas, centrados na visão dos puristas, enxergavam nesse novo circuito de integração das agremiações, uma “prejudicial” tendência ao “embranquecimento” das escolas de samba. Sergio Cabral reproduziu o sentimento de perda da autenticidade em sua obra e nos textos jornalísticos nos anos 1960. Sua posição se manteve firme, pontuando em seu livro pesadas críticas, ao que chamou de “descaracterização” das escolas de samba.

Os elementos ligados à tradição do samba – a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba – abriam espaço para as atrações mais ligadas ao aspecto visual das escolas. O espetáculo, de ano para ano, valia mais do que o samba. E, também de ano para ano, era cada vez menor o número de negros desfilando (anos depois, eu encerraria meus comentários de um desfile pela TV Manchete, fazendo um apelo: “Branços, devolvam as escolas de samba aos negros!”). Os mais extremados chegaram a sentenciar a morte dessa manifestação carnavalesca do povo do Rio de Janeiro. (CABRAL, 1996, p. 196)

Essa análise, tomada de paixão, revelou uma vertente da etnologia que desejava a manutenção das instituições culturais (escolas de samba) estruturadas nos alicerces da tradição. Com efeito, a perspectiva de lógica de mercado para o carnaval parecia ser irreversível, numa cidade que tinha e tem forte apelo turístico (CABRAL, 1996, p. 195-196). Com o crescimento das escolas a partir dos anos 1960 percebe-se que as disputas pela manutenção da essência do evento ganharam contornos de guerra verbal, tendo na imprensa um espaço de réplicas e tréplicas, onde os jornais se transformaram em trincheiras na guerra de verdades e intenções, sobre a autenticidade ou a perda dela nas escolas de samba.

O grande debate girava em torno da inserção cada vez maior de elementos tidos, como alienígenas ao universo das escolas de samba. A própria transformação do desfile em evento cada vez mais teatralizado era condenada por esses críticos que utilizavam como referência os elementos folclóricos do momento de origem das agremiações. O crítico musical José Ramos Tinhorão declarava seus temores nas páginas do Diário de Notícias.

“O desfile das escolas de samba deverá marcar, neste carnaval do IV Centenário, o ponto culminante da festa no que ela tem de espetáculo, mas fixará, também, o instante histórico do início da sua rápida desagregação como fenômeno folclórico”. (COSTA, 1984, p. 150)

Um exemplo concreto desse embate aconteceu no período anterior ao carnaval de 1965 com a campanha “tradicionalista” do jornalista e crítico musical Sergio Bittencourt, com sua proposta de vaias para agremiações que apresentassem personagens não identificados ao mundo das escolas e estavam “deturpando a legitimidade do desfile”. As escolas eleitas por Bittencourt para serem apupadas na avenida eram a Portela, o Salgueiro e o Império Serrano (COSTA, 1984, p. 150-151).

A entrada da classe média nos espaços das agremiações, como participantes nos ensaios e desfiles foi outro assunto que mereceu a atenção dos jornalistas em seus livros. Roberto Moura, por exemplo, apontou a origem do processo de aproximação da classe média com o universo das escolas de samba em meados dos anos 1960 (MOURA, 1986, p. 23-24). Já no carnaval de 1968, no parecer de Moura sinalizou a radicalização de um processo de transformações bastante intensas no universo das escolas de samba. O discurso do autor retomou a velha dicotomia entre a modernidade e a tradição, tão presentes na fala dos intelectuais quando discutiam os rumos das manifestações populares.

A entrada do Carnaval nos anos 70 radicaliza o processo de comercialização e crescimento das escolas de samba, com consequência às vezes desastrosas para a preservação de seus valores mais tradicionais. Importantes núcleos de resistência cultural afro-brasileiras, as escolas de samba viveram em três carnavais – 1970, 1971 e 1972 – modificações rápidas demais para que pudessem ser assimiladas e digeridas sem prejuízo. (MOURA, 1986, p. 30)

Roberto Moura comentou as transformações estéticas no espetáculo, sobretudo, no quesito visualidade. A mudança de foco, dos pés dos sambistas para as fantasias, alegorias de mão e carros alegóricos verticalizou o olhar do espectador. A horizontalidade foi perdendo espaço para a nova construção que no argumento dos

carnavalescos acompanhou o advento do aumento do público em arquibancadas (MOURA, 1986, p. 30). Essa opção, na opinião do jornalista se devia a tentativa de desviar a atenção do público dos pés dos sambistas que foram sendo substituídos por elementos da classe média e pelos primeiros turistas. O interesse cada vez maior das emissoras de TV, dos jornais e revistas da época trouxe para a “boca de cena” a busca por uma visualidade impactante.

Esses temas ganharam relevância na obra dos jornalistas e suas narrativas e comentários, geralmente se tornaram, em muitos casos, posições críticas que solidificaram visões acerca das transformações ocorridas no desfile das escolas de samba. Um dos exemplos da força desses discursos foi a “eleição” do samba de Adil de Paula, o Zuzuca, para o Salgueiro em 1971¹¹ como uma espécie de “vilão” do processo. Todos os jornalistas analisados reproduziram a idéia de que a partir desse samba foram criadas as bases um novo estilo dos sambas-enredo. A letra mais curta e o acelerado na melodia, lembrando as marchinhas de carnaval parecia ser a receita de sucesso de um samba-enredo a partir dos anos 1970.

O debate sobre as mudanças na estrutura do samba-enredo era pano de fundo para um debate maior acerca das transformações que as escolas estavam sofrendo. Vistas, pela maioria dos jornalistas, como perniciosas às transformações que se processavam e a inserção das escolas numa lógica de mercado poderiam levá-las ao fim, pela perda de sua autenticidade. Uma voz se tornou dissonante tentando contrapor esse peso saudosista que a maioria dos discursos emitia. A fala de Amauri Jório, demonstrava que outros posicionamentos passaram a permear os debates, visualizando as novas possibilidades do evento, cada vez mais espetacularizado.

[...] Na mesma reportagem, o presidente da Associação das Escolas de Samba, Amauri Jório, concordava com a crítica de que as escolas de samba haviam “perdido a sua autenticidade”, mas observou: “Honestamente, não vejo nenhum prejuízo nisso. Pelo contrário. Jamais seriam o que são hoje se não fosse o crescente espírito de criatividade”. (CABRAL, 1996, p. 197)

Essa narrativa revela o ponto de mutação que as transformações mercadológicas trouxeram para as disputas de sambas-enredo. Entretanto, o episódio, perto do que foi se tornando essas “batalhas”, no qual os vencedores conquistavam o

¹¹ *Festa para um Rei Negro*, que ficou popularmente conhecido como *Pega no Ganzê*.

direito de participar da comercialização dos discos e posteriormente os CDs, direitos autorais e de arena, nos parece hoje, no século XXI, algo ingênuo e até simplório. Essas disputas, além do caráter simbólico no universo do samba desde os anos 1980 já estavam “contaminadas” por outra lógica, a de mercado, pois os direitos autorais, praticamente não respeitados nas décadas anteriores passaram a constituir valores significativos¹².

Nei Lopes, um dos seguidores de Candeia na criação da GRANES Quilombo corroborou com as preocupações do sambista. Em seu curto prefácio no livro de Roberto Moura entrou no assunto com uma pesada crítica ao regime e sua capacidade de alienar o espetáculo, tornando-o apenas comercial e sem alma. O texto de Lopes é enxuto, mas cheio de acusações e críticas ao processo, que ele parece tratar como uma “metamorfose perversa”. Tanto das origens renegadas, ao racismo ainda presente ao ambiente das escolas se tornando espaço de prestígio social e salvo conduto para algumas lideranças, notadamente ligadas ao mundo da contravenção (MOURA, 1986, p. 11).

A crítica de Lopes foi contundente em relação à dimensão que a figura do carnavalesco assumiu na estrutura mais recente dos desfiles. Sua defesa pela autenticidade com certo grau de amadorismo estruturou uma visão embasada nas tradições e no romantismo de uma época seminal das agremiações. O pesquisador enxergou como negativa a entrada dos artistas com formação acadêmica em detrimento dos colaboradores da própria comunidade, acusando o seu “equivocado” Salgueiro desse pecado (MOURA, 1986, p. 11).

Nei Lopes criticou também a entrada de “pessoas estranhas”, lamentando que a comercialização das fantasias foi afastando a comunidade original do corpo da escola, gerando um impacto bastante negativo na harmonia do desfile. Sobre o samba-enredo apontou o processo de transformação que o ritmo foi sofrendo, onde as necessidades do mercado impuseram uma nova lógica de produção, para atender os

¹² Em conversa informal com o pesquisador e compositor da GRES Unidos de Vila Isabel, Eduardo Pires Nunes, compreendi que participar de uma disputa de sambas-enredo, numa escola de grupo especial requer grande investimento, mas que compensa financeiramente para os compositores vencedores, onde dependendo do número de integrantes, pode render a cada um cerca de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) pela execução do samba no período carnavalesco.

desígnios do mercado, onde o que importava era o novo formato, feito para levantar o povo e vender discos¹³. Lopes encerrou seu prefácio falando com carinho sobre a bateria, onde ainda se podia perceber a identidade e a essência rítmica, influência das raízes que moldaram as escolas de samba (MOURA, 1986, p. 11).

Anos 1990\2000: Novas pesquisas, novos olhares, novas interpretações

Na década de 1990 a quantidade de trabalhos de pesquisadores, tanto da esfera jornalística ou acadêmica se expandiu largamente. Alguns campos das Ciências Humanas como a História passaram a acolher trabalhos sobre carnaval e Escolas de samba, ampliando as possibilidades de análise, que até então encontrava espaços na Antropologia, Sociologia e Artes. A antropóloga Maria Lucia Monte em artigo publicado no final dos anos 1990 já pontuava esse novo olhar. Trocando um romantismo saudosista, imobilizante na maioria das vezes, os argumentos da pesquisadora permitiam historicizar o processo e assim analisar as escolas de samba como manifestações culturais atreladas ao seu tempo histórico, numa trajetória que dialoga intensamente com os acontecimentos políticos, sociais e culturais que o país atravessou.

“Todavia, para quem se debruça efetivamente sobre a realidade das escolas de samba e sua história, nada tem esta simplicidade que a visão purista supõe. Em primeiro lugar, porque as escolas de samba não nascem prontas, e o longo processo de sua formação é também um processo contínuo de transformação, implicando diálogos e intercâmbios múltiplos, onde se fundem tradições de origem as mais variadas, no bojo da evolução da celebração do carnaval, de que se tem registro pelo menos desde o século XIX. Nesse sentido, a história transforma-se em elemento crucial para se avaliar o significado da escola de samba, sua arte e a estética do seu espetáculo.[...]”¹⁴

O artigo de Myriam Sepúlveda segue a linha de Maria Lucia Monte e numa imersão de caráter etnográfico, tendo os membros da Velha Guarda da Mangueira e da Portela como fonte e objeto de análise, a pesquisadora conseguiu perceber que até mesmo entre os antigos sambistas o discurso saudosista foi dando lugar a uma compreensão de que atualmente as coisas são “diferentes”¹⁵. O pesquisador Julio Cezar Farias, em seu livro sobre os enredos de escolas de samba também apontou

¹³Em 1986, ano de lançamento do livro, os discos Long Play eram os absolutos de vendas. A partir de meados dos anos 1990 é que os CDs passaram a praticamente eliminar a produção de LPs.

¹⁴ MONTE, Maria Lucia, O erudito e o que é popular ou Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo de massa. Revista USP – São Paulo n. 32, Dezembro-Fevereiro (1996-97), p. 15.

¹⁵ SANTOS, Myriam Sepúlveda. *Mangueira e Império – a carnavalização do poder pelas escolas de samba*, p. 118 in ZALUAR, Alba Maria e SOUZA, Marcos Alvito Pereira (orgs.) *Um século de Favela*, Rio: FGV, 2006.

essa questão da necessidade das manifestações artísticas em estarem em constante processo de transformação para garantir sua manutenção.

A realidade cria um sistema de transformação nos elementos constituintes das manifestações culturais. Não devemos ter uma visão extremamente saudosista dos carnavais do passado porque o mundo e as manifestações humanas evoluem, o tempo corre e as mudanças são necessárias para que a festa continue a existir. As novidades combatem as mesmices com um toque de modernidade. Por isso, as Escolas de Samba devem procurar acompanhar e assimilar o moderno sem perder sua essência. [...] Todas as manifestações artísticas populares têm uma origem longínqua. Contudo, suas características não são as mesmas, foram se modificando e se adequando à realidade social para sua própria sobrevivência e permanência como manifestação cultural popular. Essa é a regra geral: a manifestação popular que não se transforma e não se atualiza não consegue se manter e se consolidar na cultura de um povo. (FARIAS, 2007, p.85)

O “eterno” debate entre autenticidade versus modernidade, que perpassou várias décadas continuou presente. Na obra de Julio Cezar Farias, a questão foi dissecada. Assim sendo, novos “filamentos argumentativos” apareceram como resultado. Novos tempos, novos discursos, pois o discurso e a narrativa mítica ou romântica, que embalaram as décadas anteriores, assim como as novas interpretações mais pragmáticas devem ser lidas como reflexos históricos do momento em que estão sendo produzidos. O texto de Julio Cezar Farias é um bom exemplo de escrita do nosso tempo.

As características do tradicional não se perdem por completo, ocorre que se acrescentam elementos novos ao tradicional. Em geral, ocorre a fusão do antigo e do novo. Mas há casos em que o novo pode suplantar o antigo para acompanhar a modernidade. No entanto, nada impede que o tradicional possa conviver pacificamente com a modernidade sem causar prejuízos ao desfile. Temos também de considerar que o aprimoramento tecnológico e industrial atualiza a festa momesca aos anseios da vida moderna.[...] No nosso Carnaval-espetáculo, cada vez mais é preciso ser impactante aos olhos do espectador, da mídia e da própria sociedade em que vivemos. De fato, não podemos reclamar, no todo, de nossos últimos carnavais quanto ao referido e necessário impacto estético dos desfiles.(FARIAS, 2007, p. 87)

O pesquisador citou um depoimento de Ricardo Cravo Albin, jornalista que acompanha os desfiles há varias décadas. Interessante notar como o potencial crítico, presente nos anos 1970\80 foi cedendo lugar a uma visão equilibrada que percebe a inexorabilidade do processo de modernização e a inserção dos desfiles no quadro da economia de mercado, onde a mídia exerce um papel preponderante.

[...]Muita gente reclama – e com certa dose de razão – que bom mesmo era o desfile antigo, em que todos podiam participar e em que o povo comandava a festa. Outros ainda mais saudosos (...) clamam aqui e acolá pela volta das fontes do samba, pela expulsão das vedetes, e das top-models de fugaz arribação, pela

restauração do samba mais cadenciado, enfim, pela pureza do desfile, tudo bem, tudo bem. Só que ninguém se dá conta que um show popular, quando atinge o patamar das Escolas de Samba do Grupo Especial, transforma-se em outra coisa. O inexorável caminhar do tempo, configura outra realidade, que passa a não depender de certos valores. Pela cândida (e cruel) razão de um entrelaçamento e interesses que passam a ser intransponíveis, consolidados e independentes, como o turismo, a indústria da arte do carnaval (que emprega milhares de pessoas), a televisão, os patrocinadores, a rede organizacional das próprias escolas, os discos dos sambas de enredo, etc, etc. (FARIAS, 2007, p. 87-88)

Assim, os textos dos pesquisadores nos primeiros anos do novo milênio procuraram compreender o sentido das transformações que os desfiles passaram ao longo do tempo, como um processo de cunho histórico e sociológico. Felipe Ferreira é um dos pesquisadores que estão trazendo à tona novos discursos para o debate sobre autenticidade versus modernidade no universo das escolas de samba.

Acostumadas as negociações como estas, que estão na própria essência de sua formação, as escolas incorporam paulatinamente novos significados a seus elementos “tradicionais”, reformulando seus sambas, enredos, fantasias, alegorias e até sua forma de desfile. À idéia de tradição incorporava-se o conceito de resistência. Isso sem perder a “pureza” original, nem abrir mão das novidades tão essenciais às disputas acirradas pela vitória no campeonato carnavalesco. A modernização dos meios de comunicação marcada pela difusão do rádio, pelas revistas semanais ilustradas, pelos jornais da tela nos cinemas e, pouco depois, pela televisão ampliará o interesse do país pelas escolas de samba cariocas. Estas responderão com a modernização dos seus desfiles representadas por sambas de apelo nacional, enredos construídos e apresentados de maneira a poderem ser lidos com facilidade pelo público, utilização de novas formas e materiais em fantasias e alegorias cada vez mais compreensíveis e de fácil leitura. Se antes os desfiles das escolas atraíam espectadores ligados à expressão popular, a partir de agora um novo público se incorporava (ao vivo e pela televisão), interessado no espetáculo, na obra de arte total, na ópera do asfalto feita por gente que “desce do morro cantando essa sua esperança sem fim”. Embora tivessem se reformulado de forma radical, as escolas de samba haviam tido sucesso em negociar significados e formas de modo a manter sua tradicionalidade em novos modos de expressão. (FERREIRA, 2012, p. 176-177)

O pesquisador, em seu livro, recém lançado, *Escritos Carnavalescos* retomou a questão do quadro atual das agremiações e a nova lógica de mercado que o espetáculo, agora planetário alcançou. O discurso, que marca essa geração de pesquisadores do novo século centra o foco de observação na busca de compreensão do evento tal como ele é, inserido nesse momento histórico onde capital e propaganda parecem caminhar mais juntos do que nunca (FERREIRA, 2012, p. 172).

A Teoria do espelho ou da refletividade

Busquei na física um fenômeno que me ajudasse a perceber essas tensões, que os debates ensejam. O fenômeno da refletividade¹⁶, onde o objeto brilha mais intensamente quando é refletido numa superfície que permite a expansão do seu reflexo. Escolhi o espelho, enquanto superfície refletiva para buscar compreender como esse fenômeno se perpetuou no ambiente das escolas de samba e a sua permanência como evento catalisador do carnaval brasileiro. Sendo um nome feminino, a refletividade, em termos de representações sociais se relaciona com a vaidade, onde ambas, aumentam com a projeção da imagem em superfície que permite seu reflexo, ampliando o efeito de intensidade e personalismo do objeto emissor.

Essa representação se encaixa com o universo das agremiações onde o crescimento do espetáculo, a disputa por sua organização e a visibilidade alcançada pelos agentes sociais envolvidos são proporcionais ao crescimento da cobertura da imprensa e nos anos 2000 do que chamamos de mídia. Na “Teoria do Espelho” a imprensa (revistas, jornais, as telas dos televisores e dos cinemas) funcionou e funciona como esse anteparo que intensifica e amplia a luminosidade que lhe incide provocando aumento de calor e mais luminosidade. Quanto maior era o interesse da imprensa, aumentava a repercussão do espetáculo e conseqüentemente o número de desfilantes.

Assim a possibilidade de anônimos passistas quando focalizados pelas câmeras fotográficas e das TVs, dependendo de seu brilho individual, quando refletidos no “espelho” ganhavam maior luminosidade. A possibilidade dos integrantes das escolas de samba em se tornarem personagens conhecidos do grande público, com certeza, estimulou o aumento vigoroso dos contingentes nas agremiações. Além da paixão pela escola, a possibilidade de estar numa “vitrine” de grande exposição, permitia ao folião ser refletido no “espelho” e deixar de ser um agente anônimo e passar a ser uma “celebridade”.

Independente da classe social, a visibilidade que o desfile das escolas de samba alcançou permitiu a descoberta de “talentos” artísticos, que ao longo do ano

¹⁶ Razão entre a intensidade da radiação total refletida e da radiação total incidente.

ficavam eclipsados pelas atividades cotidianas. Esses atores sociais com o status adquirido passaram a viver profissionalmente de suas habilidades artísticas, percussivas ou físicas. Quanto maior e mais expressiva fosse a sua performance tanto a nível de satisfação pessoal (vaidade), quanto do reconhecimento artístico da comunidade do samba (mérito) ampliava o poder da refletividade.

Dessa forma, quanto mais o evento em si despertava a atenção, lançando seus raios luminosos, com mais intensidade era refletido, tornando-se a cada ano um momento de expansão de personagens evidenciados pelos meios de comunicação. Um fenômeno alimentando o outro e a crítica de vários jornalistas, memorialista e folcloristas da perda da identidade do evento soavam como discursos românticos e deslocados, pois era visível que a possibilidade da refletividade, nesse efeito do espelho tornava o evento dos desfiles um momento cada vez mais vivo e atraente.

O desfile no século XXI: Uma manifestação cultural em constante reinvenção

De forma geral, os jornalistas e pesquisadores reconheceram a força cultural das escolas de samba, entretanto, criticaram a grandiosidade dos desfiles como algo prejudicial à essência das agremiações. Ao mesmo tempo em que insistiram numa postura saudosista, cobrando posição no sentido de retomada dos valores tradicionais, ou da presença maior dos negros, da intromissão de artistas eruditos e dos veículos de comunicação. Atacaram a aproximação da classe média, a verticalização do espetáculo e a entrada massiva de elementos “de fora” que passaram a participar do evento. Entendendo que um processo não pode ser desassociado do outro, as críticas atualmente parecem rançosas. Se não houvesse o interesse do Estado, da Imprensa e das classes médias, o diálogo com artistas acadêmicos, as escolas de samba possivelmente teriam desaparecido como os ranchos e as grandes sociedades. O processo de crescimento vertiginoso das agremiações e do evento em si foi possível por conta dessas transformações estéticas, ideológicas, econômicas e sociais. Do contrário, só teríamos registradas as memórias de um evento moribundo e fadado ao desaparecimento.

É preciso compreender a trajetória das agremiações como um processo em constante renovação. A capacidade de se reinventar e absorver as novidades impostas ou sugeridas pelo mercado e pela própria sociedade transformou o evento, numa das

vitruines de maior exposição midiática do mundo, com um número considerável de espectadores, ao vivo ou via satélite. Assim os enredos propagados nos desfiles ganham projeção internacional. Como nos tempos atuais tudo tem seu valor de mercado, as agremiações têm conseguido perceber esse valor e, portanto, se colocam na vanguarda da linha de produção do espetáculo, capitalizando seus dividendos. A manutenção de alguns setores das escolas nos desfiles, por mais “modernizações” que sejam realizadas, garantem a aura de tradição.

Mantendo a bateria, a ala das baianas, as passistas, a comissão de frente, alas de passo marcado, ala das crianças, as alegorias, as agremiações garantem sua identidade afro-brasileira e o DNA de sua origem como uma manifestação originária da cultura popular. Não negando esses valores centrais, abrem espaços para o diálogo com as novas tecnologias e os simbolismos identificados com a “modernidade”. Compreendendo que esses novos mecanismos são elementos possíveis e necessários, conquistam e ampliam sua audiência formada por um público cada vez mais exigente e ávido por novidades, que acompanha anualmente ao maior espetáculo da terra: os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval – Seis mil anos de História*. 2. ed. Rio: Gryphus, 2003.
- _____ e JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em desfile, vida paixão e sorte*. Rio: Guavira, 1969.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. – 1.ed. Rio de Janeiro:FGV, 1998.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.
- CANDEIA, Antonio e ARAÚJO, Isnard. *Escola de Samba Árvore que esqueceu a Raiz* Rio: Lidador\SEEC, 1978.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Salgueiro 50 anos de glórias*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FARIAS, Edson. *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*. 1.ed. Rio de Janeiro: e-papers, 2005.
- FARIAS, Julio Cezar. *O enredo de escolas de samba*, Rio: Litteris, 2007.
- FERREIRA, Felipe. *Escritos Carnavalescos*. Rio: Aeroplano, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia das Letras,1987.

MOURA, Roberto. *Carnaval da Redentora a Praça do Apocalipse*. Rio: Jorge Zahar, 1986.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.

ZALUAR, Alba Maria e SOUZA, Marcos Alvito Pereira (orgs.) *Um século de Favela*, Rio: FGV, 2006.

ZAPPA, Regina e SOTO, Ernesto. *1968 Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.