

**ARTHUR BARROSO MOREIRA**

**CARNAVAL EM JUIZ DE FORA: IDENTIDADE COMUNITÁRIA  
OU PRODUTO DA INDÚSTRIA CULTURAL?**

Universidade Metodista de São Paulo  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social  
São Bernardo do Campo, 2008

**ARTHUR BARROSO MOREIRA**

**CARNAVAL EM JUIZ DE FORA: IDENTIDADE COMUNITÁRIA  
OU PRODUTO DA INDÚSTRIA CULTURAL?**

Tese apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Umesp – Universidade Metodista de São Paulo, para a obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Cicília Maria Krohling Peruzzo

Universidade Metodista de São Paulo  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social  
São Bernardo do Campo, 2008

## DEDICATÓRIA

Ao Dr. Joseph Luyten

## EPÍGRAFE

A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos  
(Karl Marx)

## AGRADECIMENTOS

Sempre em primeiro lugar agradeço a Deus.

Aos professores do programa de pós-graduação, pelo rico convívio.

À minha orientadora Cicília Peruzzo.

À Universidade Metodista.

Aos meus familiares pelo incentivo e apoio.

Um agradecimento especial para Carol Fernandes e Michele Cafiero.

Ao Braw.

# SUMÁRIO

	Página
<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO I - CARNAVAL: FESTA EUROPÉIA E IDENTIDADE BRASILEIRA, UMA TRAJETÓRIA CONTROVERSA</b>	15
1 (IM)PROVÁVEIS ORIGENS: AS DIONÍSIAS NA GRÉCIA E AS BACANAIS EM ROMA	15
2 CARNAVAL: UMA FESTA CRISTÃ	20
3 AS FESTAS NO BRASIL PORTUGUÊS COM EFEITOS NO CARNAVAL	22
3.1 Festa do Divino	23
3.2 Festas para os escravos e para os reis	24
3.3 Festas para os santos	25
4 O IMPÉRIO DO CARNAVAL E O CARNAVAL DO IMPÉRIO	26
4.1 O Entrudo	28
4.2 Cucumbis, Zé-Pereiras e outros bichos	30
5 O REINADO DE MOMO E SUAS INFLUÊNCIAS NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX	32
5.1 Carnaval café com leite	34
6 SURGIMENTO DAS ESCOLAS DE SAMBA	41
6.1 As primeiras Escolas de Samba e a oficialização do desfile	43
6.2 Período de consolidação	48
6.3 Da chegada definitiva da indústria cultural ao maior espetáculo da terra	51
<b>CAPÍTULO II - CARNAVAL EM JUIZ DE FORA</b>	58
1 UMA CIDADE SOBRE ÁGUAS ESVERDINHENTAS	60
2 COMO ERAM OS DESFILES	73
3 AS ESCOLAS DE SAMBA DE JUIZ DE FORA	77
3.1 Turunas do Riachuelo	78
3.2 Feliz Lembrança	84
3.3 Partido Alto	94

3.4 Juventude Imperial	98
3.5 As quatro Escolas de Samba fundamentais	101
4 A PRESENÇA DAS ESCOLAS DE SAMBA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	102
4.1 O Pharol	104
4.2 Diário Mercantil	105
4.3 Tribuna de Minas	106
4.4 As rádios	107
4.5 A televisão	109
4.6 Cinema	111
4.7 Questões sobre a mídia local	113
5 COMO É O FINANCIAMENTO DOS DESFILES	114
<b>CAPÍTULO III - ESCOLAS DE SAMBA: IDENTIDADE, CONTROLE E VIGILÂNCIA</b>	119
1 OS TEMAS DOS SAMBAS DE ENREDO EM JUIZ DE FORA	128
2 É PERMITIDO PROIBIR	131
3 ESCOLA DE SAMBA COMO SISTEMA DE VIGILÂNCIA	132
4 COMUNIDADE E IDENTIDADE	141
4.1 Meios de comunicação e identidade	144
5 DAS TRADIÇÕES INVENTADAS	149
6 CARNAVAL E INDÚSTRIA CULTURAL	152
6.1 Repressão e consumo	159
6.2 Escolas de Samba na sociedade do espetáculo	162
<b>CONCLUSÕES</b>	168

## RESUMO

Pesquisa a respeito das influências da indústria cultural sobre a formação da identidade nas Escolas de Samba em Juiz de Fora, as transformações introduzidas nestas agremiações através dos meios de comunicação de massa ao longo dos anos e o modo pelo qual os sambistas de Juiz de Fora reinterpretem e assimilam as informações da indústria cultural. O papel dos meios de comunicação locais frente ao carnaval. O trabalho dividiu-se em três etapas: pesquisa bibliográfica; realização de um diagnóstico a partir de entrevistas semi-estruturadas com as pessoas envolvidas com as Escolas de Samba ou historicamente relevantes para os desfiles oficiais de carnaval em Juiz de Fora; e a análise qualitativa dos dados coletados. Levantou-se a trajetória histórica das Escolas de Samba de Juiz de Fora e seus pontos de contato com as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, além de se buscar compreender qual é a percepção que os juizforanos têm sobre o desfile local. As informações foram trabalhadas sob o ponto de vista da Teoria Crítica, das propostas filosóficas de Michel Foucault, das considerações sobre a sociedade do espetáculo. O trabalho demonstra que a preocupação principal das Escolas de Samba de Juiz de Fora é com a realização de um desfile que se enquadre nos padrões exigidos pela indústria cultural, conseqüentemente o espetáculo em torno da festa transformou-se em uma forma de controle social, eliminando a espontaneidade e a transgressão que tradicionalmente estão associadas ao carnaval.

**Palavras-chave:** Comunicação, Escola de Samba, Juiz de Fora, Teoria Crítica, Controle social

## Abstract

This research is regarding the influences of the cultural industry on the formation of the identity in the Schools of Samba in Juiz de Fora, the transformations introduced in these clubs through the mass medias to long them years and the way for which the sambistas of Juiz de Fora make the adjust interpretation and assimilate the information of the cultural industry. The performance of the local medias front to the carnival. The work was divided in three stages: bibliographical research; accomplishment of a diagnosis from interviews half-structuralized with the involved with Schools of Samba or historical expert people for the official parades of carnival in Juiz de Fora; and the qualitative analysis of the collected data. It was arisen historical trajectory of the Schools of Samba of Juiz de Fora and its points of contact with the Schools of Samba of Rio De Janeiro, beyond if to search to understand which have is the perception that the people from Juiz de Fora on the local parade. The information had been worked under the point of view of the Critical Theory, of the philosophical proposals of Michel Foucault, of the balances on the society of the spectacle. The work demonstrates that the main concern of the Schools of Samba of Juiz de Fora is with the accomplishment of a parade that if fits in the standards demanded for the cultural industry, consequently the spectacle around the party was changedded into a form of social control, eliminating the liberality and the trespass that traditionally are associates to the carnival.

**Key words:** Communication, School of Samba, Juiz de Fora, Critical Theory, social control

## INTRODUÇÃO

A idéia da presente investigação surgiu a partir de trabalhos fotográficos realizados com alunos de fotojornalismo durante os desfiles das Escolas de Samba de Juiz de Fora no ano de 2003. Algumas das perguntas que estavam presentes naquele momento eram sobre o significado daquelas agremiações – para o público e para quem estava desfilando – e, particularmente, qual era o sentido de ter aquele tipo de comemoração? Uma contribuição importante para acender a centelha da investigação foi o contato com o livro de Hermano Vianna, *O mistério do samba*. Ora! Haveria então outros mistérios cobertos pelo véu da desmemória?

Tal inquietação nos conduziu à escolha do tema desta pesquisa, o carnaval das Escolas de Samba de Juiz de Fora. As agremiações representam uma das faces do carnaval maciçamente presente nos veículos de comunicação, permitindo que se veja quais transformações ocorreram a partir da presença dos desfiles na televisão e conseqüentemente. Assim, o problema de pesquisa indaga quais foram as alterações provocadas pela Indústria Cultural no desfile de Escolas de Samba, bem como se há a preservação de identidades comunitárias dos grupos que constituem as Escolas de Samba de Juiz de Fora.

Definido que o objeto de nosso estudo é o impacto que a apropriação do desfile das Escolas de Samba pela Indústria Cultural provocou e quais foram as mudanças que surgiram na festa popular em Juiz de Fora a partir do momento em que esta festa popular passou a ser um espetáculo, formulamos as seguintes hipóteses: 1) A introdução de Escolas de Samba no carnaval das cidades do interior do país e os modos de elas desfilarem são determinados pela transmissão televisiva do carnaval do Rio de Janeiro. Logo, o discurso proferido pelas escolas de samba de Juiz de Fora é acrítico, com temas que não remetem às comunidades locais, porque há a simples cópia do modelo do carnaval carioca, com o controle sobre o discurso das classes subalternas exercido através da criação de um espaço (sambódromo), do controle do tempo de exibição (duração do desfile) e do formato de apresentação (préstimo horizontal). As Escolas de Samba aparentam funcionar como voz dos desvalidos na esfera pública, mas o canal de comunicação é um espaço público midiaticizado. 2) Escola de Samba é o triunfo da

visão da classe dominante que, através da Indústria Cultural, define como devem ser a diversão e a cultura populares, convertendo em espetáculo as manifestações comunitárias que podem ser transformadas, retirando-lhes o sentido original. A assimilação da estética televisiva pelas classes subalternas acontece porque seus líderes de opinião valorizam os modelos traçados pela classe dominante buscando copiá-los como forma de aproximação e reconhecimento. No carnaval a cultura local está abandonando suas práticas tradicionais e criando uma identificação com os produtos encontrados nos meios de comunicação de massa, logicamente dimensionando estes produtos para as possibilidades de consumo local. 3) Uma vez que o produto Escola de Samba é tratado como fruto da identidade nacional e em virtude do caráter centralizado das redes de televisão, as TVs locais apenas repercutem os veículos de comunicação nacionais e o desfile de Escolas de Samba é tratado como uma apresentação homogênea.

Para realizar uma análise consistente direcionamos a investigação no sentido entender a origem e as modificações carnavalescas em Juiz de Fora a partir da interferência dos meios de comunicação na representação das identidades comunitárias. Assim, examinamos as escolas de samba de Juiz de Fora e a forma pela qual elas apresentam sua identidade como grupo cultural, um meio para compreender quais foram as motivações para fazer mudanças nos desfiles – a partir do ano de 1966. Fez parte desta análise a estrutura e o desfile das Escolas de samba e a participação dos veículos locais no carnaval da cidade que, ao final de nosso trabalho nos permitirá também averiguar se a existência de Escolas de Samba em Juiz de Fora é decorrente de uma busca por reconhecimento das classes subalternas ou se estas agremiações nasceram como fruto da indústria cultural.

O caminho a ser percorrido passa pela evolução histórica das festas populares e seu relacionamento com a comunicação de massa no Brasil. Então, no primeiro momento, realizamos uma investigação sobre o surgimento das Escolas de Samba tanto no Rio de Janeiro quanto em Juiz de Fora, para conseguir um embasamento histórico e também social. Aproveitamos para demarcar alterações estruturais que as Escolas de Samba sofreram a partir da influência da indústria cultural e investigamos a origem e as modificações carnavalescas em Juiz de Fora a partir da interferência dos meios de comunicação. Os dados coletados em campo nos deram valiosas evidências sobre a estrutura dos desfiles das Escolas de Samba de Juiz de Fora, permitindo compreender suas modificações.

Para atingir as metas pretendidas com esta pesquisa usamos como fonte para as informações iniciais uma pesquisa bibliográfica em livros, trabalhos acadêmicos sobre o

carnaval, revistas e jornais. O objetivo primário deste levantamento foi o de sistematizar os conhecimentos existentes e apreender o estado atual dos estudos sobre a questão investigada. A etapa seguinte da pesquisa foi o diagnóstico, que se dividiu em pesquisa documental – nos arquivos das escolas de samba, da Liga das Escolas de Samba e da Prefeitura de Juiz de Fora; e em entrevistas semi-estruturadas com pessoas que têm o convívio cotidiano com as Escolas de Samba de Juiz de Fora (presidentes, carnavalescos, membros com função de coordenação, mestres de bateria, porta-bandeiras). As agremiações escolhidas – Turunas do Riachuelo, Feliz Lembrança, Partido Alto, Juventude Imperial – foram selecionadas por serem as mais antigas Escolas em funcionamento na cidade e pelo fato de possuírem características que as tornam fundamentais dentro do carnaval de Juiz de Fora. A modalidade de entrevista utilizada se mostrou a mais adequada porque sua apresentação é flexível, o que permite aos entrevistados falarem livremente, corrigirem-se, explicarem-se e retornar a alguma passagem para reforçar sua importância. Todas as entrevistas foram gravadas e transcritas, e estão anexadas a este trabalho na íntegra.

Com as informações levantadas nas entrevistas, através da documentação pesquisada e do levantamento bibliográfico, realizamos a análise qualitativa do conteúdo (emparelhamento – *pattern-matching*). Como explicam os professores Cristian Laville e Jean Dionne, a abordagem qualitativa do conteúdo se justifica pelo fato de que não nos importa a frequência com a qual os eventos acontecem, mas sim, a sua presença, os elementos que os tornam significativos dentro do contexto da pesquisa. Compreendemos que essa abordagem corre um maior risco de erro e para tanto tomamos todas as medidas preventivas que cabiam ser adotadas, mas, mesmo com o risco, uma abordagem qualitativa não abandona elementos importantes como acontece com a abordagem quantitativa ao examinar frequências estatísticas baixas.

Para proceder a análise dos dados coletados realizamos uma articulação entre os pensamentos da Teoria Crítica, da Internacional Situacionista, de Michel Foucault, além do trabalho sobre tradições compilado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger. A pretensão desta pesquisa é de pensar o carnaval a partir do ponto de vista da comunicação e sua presença como espetáculo. Assim, evitamos entrar na seara de Roberto DaMatta, Jessé de Souza ou Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante, para não desviarmos para o campo da sociologia e/ou antropologia, duas áreas que já investigam o tema há muito, e nos resumirmos a uma discussão conceitual sobre os diversos modos de ver e entender o carnaval. Além disto, percebemos a possibilidade de investigar o carnaval em Juiz de Fora para além da situação presente ou da simples constatação de situações aparentes.

Consideramos que este procedimento de pesquisa nos levou à resposta dos objetivos levantados no começo de trabalho: verificar que transformações ocorreram nas Escolas de Samba de Juiz de Fora a partir da presença da indústria cultural; analisar as alterações provocadas pela indústria cultural no desfile de Escolas de Samba; verificar se em Juiz de Fora se incorpora o discurso televisivo do carnaval das Escolas de Samba; e averiguar como se estabelecem as identidades comunitárias dos grupos que constituem as Escolas de Samba de Juiz de Fora.

Resolvemos concentrar nossa investigação nas Escolas de Samba porque elas representam uma das faces, uma das formas de se fazer o carnaval que está presente maciçamente nos veículos de comunicação. Assim sendo, a partir do projeto inicialmente pensado, a forma final deste trabalho ficou organizada em três capítulos. No primeiro capítulo realizamos um levantamento sobre as origens da festa de carnaval desde a Idade Média, suas formas portuguesas e sua presença no Brasil – enfocando o império, a transição entre Império e República, o surgimento das Escolas de Samba e o processo evolutivo das mesmas.

No segundo capítulo realizamos um levantamento sobre a formação da região onde hoje está a cidade de Juiz de Fora, as influências socio-econômicas e as práticas culturais existentes desde a formação da cidade. Coletamos dados sobre o carnaval local e realizamos um mapeamento sobre as Escolas de Samba contidas no universo pretendido – como resultado temos o panorama histórico de quatro agremiações: Turunas do Riachuelo, Juventude Imperial, Feliz Lembrança e Partido Alto. Ao mesmo tempo mostramos os principais meios de comunicação locais e sua presença na cobertura do carnaval da cidade.

Na última parte está uma análise das informações obtidas através das entrevistas com presidentes das Escolas, mestres de bateria, mestres-sala e portas-bandeira, madrinhas de bateria e carnavalescos. Neste capítulo fazemos uma articulação entre a fala destas pessoas e o ponto de vista teórico. Além das pessoas vinculadas diretamente às Escolas de Samba, incluímos as entrevistas com o ex-prefeito do período de apogeu das agremiações, e com o jornalista que era um dos responsáveis pelo Departamento de Turismo na época de criação do primeiro desfile oficial de Juiz de Fora.

Como complementação das informações levantadas anexamos a este trabalho um DVD com cinejornais de João Carriço que fazem a cobertura do carnaval de Juiz de Fora. Os filmes cobrem vários anos a partir da década de 1930. Deixamos também em anexo a íntegra das entrevistas que embasaram nosso diagnóstico, além de uma série de documentos oficiais, fotos de recortes de jornal e imagens que complementam algumas informações.

## **CAPÍTULO I – CARNAVAL: FESTA EUROPÉIA E IDENTIDADE BRASILEIRA, UMA TRAJETÓRIA CONTROVERSA**

Mais do que realizar uma localização espaço-temporal dos eventos carnavalescos, este capítulo pretende-se uma discussão e resgate da dimensão histórica do fazer social, pois acreditamos que o passado é a chave para a compreensão do presente e é a partir de suas contradições e potencialidades não realizadas que se constrói a reflexão que possibilita um futuro transformador. A discussão do caráter histórico da festa vai nos permitir compreender como as identidades foram construídas, quais as bases da tradição do carnaval existente e como se formou a locução, o discurso da Indústria Cultural em uma festa popular, espontânea e sem regras.

A evolução do carnaval e o aparecimento das escolas de samba estão apresentados na literatura existente, ainda que esta não seja tão ampla e numerosa como se deseja. Diferentes autores se interessam em dar uma visão panorâmica da festa carnavalesca, alguns, como Hiram Araújo, Nei Lopes, Edigar de Alencar e José Carlos Sebe se detêm nos aspectos que julgam mais importantes desde os primeiros anos de existência do carnaval no Brasil até o perfil das agremiações, com os detalhes mínimos dos adereços, passando pela relação entre os membros da cúpula ou da base das escolas de samba; outros pesquisadores buscam uma abordagem política ou sociológica para os diferentes pontos que escolhem abordar, cada um acrescentando conhecimentos e informações que só o conjunto pode dar conta da complexidade das escolas de samba, neste segundo grupo temos como exemplo as abordagens de Hermano Viana, Maria Clementina Pereira Cunha e Roberto DaMatta.

Veremos que construir uma história linear e consensual do carnaval não será possível. Há nitidamente duas linhas de abordagem da festa. Em uma delas há uma locução unidimensional, reafirmada por todo o século XX, que transforma a construção social em um evento que faz parte da natureza do país, da identidade nacional<sup>1</sup>: a comunhão perfeita que reconcilia a nação acima das mazelas sociais. As poucas ressalvas têm um caráter de mostrar os conflitos, mas apenas para que este seja harmonizado, impedindo qualquer desvio ou exercício de análise. A outra forma de ver a festa, embora minoritária, entende que o discurso oficial e a práxis social devem ser

---

<sup>1</sup> Pode-se ver esta situação nos diversos exemplos da imprensa carioca presentes no livro de Cunha (2001); também nas coberturas que os diversos canais de TV realizam entre o mês de janeiro e o período do carnaval. Esta é a abordagem que, por exemplo, Sebe faz em sua obra *Carnaval, carnavais*.

analisadas dentro de uma perspectiva crítica, buscando-se suas raízes históricas e tentando-se compreender os fenômenos como frutos de uma construção da sociedade e não algo dado pela natureza. Nesta perspectiva o clichê de grande parte da bibliografia existente é deixado de lado, pois não cabe realizar a propaganda da expressão festiva entre o país e seu povo, mas entender as contradições e conflitos contidos no carnaval<sup>2</sup>.

Para chegar à configuração do carnaval no período televisivo – que se inicia no ano de 1966 – faremos um vôo panorâmico sobre a história da festa com o objetivo de ressaltar alguns pontos que contribuem para a abordagem que pretendemos dar ao tema. Colocaremos a visão de vários pesquisadores sobre a festa carnavalesca, incluindo suas idéias sobre as possíveis origens. Como existem posições discordantes a respeito da construção do carnaval, acabaremos por mostrar ao longo do texto, e de forma clara, sob qual ponto de vista nossa análise se construirá.

## 1 (Im)prováveis origens: as dionísias na Grécia e as bacanais em Roma

A maior parte dos pesquisadores<sup>3</sup> que se envolvem na descrição da evolução histórica do carnaval gosta de situar sua origem no ponto histórico mais distante, se possível nos hominídeos pré *Homo sapiens*. Tudo isto para considerar o carnaval como uma festa que faz parte do DNA humano, ou seja, algo que pertence à natureza e nunca uma construção social conduzida por forças sociais. Então, um culto, uma cerimônia celebrando a chegada de um ciclo da natureza, uma comunicação do início ou do fim de tarefas de grupos humanos, uma homenagem a um deus, um símbolo de comunhão com o sagrado, pedindo ou agradecendo pela fecundidade das criaturas ou pela fertilidade da Terra ou qualquer outra origem comunicativa tornou-se o prenúncio do carnaval, da mesma forma que as pinturas rupestres no fundo das cavernas anunciavam o alvorecer das histórias em quadrinhos.

Quase todas as ações de culto humano têm uma origem distante, passando pelas manifestações de homens e mulheres quando viam chegar a primavera com a possibilidade de invocar o desconhecido que trazia o sol e fazia reinar uma alegria inexplicável que empurrava para a dança e para o encantamento da brotação e dos nascimentos até a oficialização dos louvores a Dionísio, na Grécia, mesmo assim os autores citados acima insistem que tanto as dionísias, na Grécia, quanto às saturnais, em Roma, representam importantes festas que podem ter gerado o carnaval dos dias atuais, como no trecho escrito por Sebe: “Muitos dos elementos essenciais da folia já estavam presentes nesta manifestação [as saturnais]” (1986, p. 17).

<sup>2</sup> Destaque para o trabalho de Hermano Viana, *O mistério do samba*.

<sup>3</sup> O motivo principal para que isto ocorra é a utilização dos livros de Hiram Araújo (chancelado pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) e José Carlos Sebe sem uma leitura crítica da forma como eles historicam o carnaval. Existe também a dificuldade de encontrar outras referências. Detectamos esta abordagem em trabalhos da Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Metodista de São Paulo.

Buscando informações em Araújo (2003, p.10), pode-se fazer um breve apanhado sobre as festas dionisíacas que são consideradas, por este autor como o anúncio próximo do carnaval cristão – uma proximidade de uma dúzia de séculos. Para se ter uma idéia da construção por uma analogia forçada que Araújo faz entre as duas festas, ele descreve uma origem confusa do deus do delírio sagrado e estabelece uma razão pela qual a sociedade grega manteve Dionísio preso ao campo, escondido por muitos séculos: toda a preocupação em não trazê-lo para o meio urbano tinha na base um motivo político, pois “com seu êxtase e entusiasmo, o filho de Sêmele era uma séria ameaça à polis aristocrática, à polis dos Eupátridas, ao *status quo* vigente, cujo suporte religioso eram os aristocráticos deuses olímpicos”. Isto é uma explicação sem sentido, uma vez que o caráter da sociedade e dos deuses gregos era outro; não existia um estado-nação grego, mas uma nação dividida em vários Estados autônomos e as decisões eram tomadas a partir das discussões públicas entre os cidadãos. No caso dos deuses, estes possuíam características humanas e provocavam na população um temor sobre sua ira, além de participarem cotidiana e amoralmente da vida dos mortais - vide as histórias zoofílicas de Zeus<sup>4</sup> quando buscava seduzir uma mortal.

Segundo a mitologia, independente de ser ou não respeitado e reconhecido pelos mortais, Dionísio tinha lá seus seguidores na Terra e um séqüito de sátiros<sup>5</sup> e ninfas<sup>6</sup> entre os imortais. Desde a oficialização de seu culto, pelo século VII ou VI a.C, anualmente vinha para a Grécia saudar a primavera, e era recebido pelos fiéis mortais com o barulho da música, a alegria do vinho, a orgia do sexo e da violência. Simbolicamente chegava pelo mar, na forma como havia aportado em Atenas: num barco de rodas<sup>7</sup> puxado por sátiros e repleto de homens e mulheres nus. Formava, em terra firme, uma procissão com mascarados em manifesta alegria, conduzindo um touro para o sacrifício no templo Lenanion, onde se consumaria a hierogamia<sup>8</sup>. Nas dionísias, urbanas ou rurais da Grécia, a liberalidade e a licenciosidade eram incentivadas pela bebida e o sexo e as orgias dominavam a cena. Todas as manifestações eram toleradas pelos dirigentes, por visarem a fecundidade e a fertilidade da terra, além de permanecerem no “mundo da sensibilidade, sem chegar à reflexão como na tragédia” (ARAÚJO, 2003, p.12). Ainda segundo este autor, pelo século VI a.C, as festas passaram a gerar as “bagunças dionisíacas” e a tolerância social foi-se esgotando; medidas foram tomadas

---

<sup>4</sup> Para seduzir Europa ele se transformou em um touro branco e, conta a lenda, lambeu o pé da moça. Uma ação nada aristocrática no sentido que Araújo emprega.

<sup>5</sup> Sátiros são semideuses habitantes das florestas, com pernas e pés de bode (VICTORIA, s/d).

<sup>6</sup> Ninfas são “divindades femininas menores, eram ligadas aos elementos da Natureza. Oceânides ou Oceânidas eram as ninfas do grande Oceano [...]” (VICTORIA, s/d).

<sup>7</sup> Carrum navalis: carros com rodas que chegavam pelo mar, marcando a abertura das Dionísias. Pode estar no termo a origem da palavra carnaval, na concepção de Araújo.

<sup>8</sup> Hierogamia: O casamento entre o deus e polis em busca da fecundação.

para reprimir e banir as homenagens a Dionísio, ao longo do século V a.C, quando a Grécia experimentava o auge artístico e cultural (ARAÚJO, 2003, p.12-13). Na realidade este auge aconteceu em Atenas e nas cidades sob sua influência, pois, como dissemos acima, a Grécia enquanto Estado-Nação não existia. Logo, é provável que a repressão restringiu-se ao território da Ática e da Liga Ateniense, uma vez que cada cidade tinha seu próprio sistema legal e social.

Enquanto na Grécia as cidades introduziam o culto a Ísis, no século IV a.C, em Roma, apareciam as *saturnais ou saturnálias*, vividas em dezembro, último mês do calendário romano. A festa em homenagem a Saturno que ensinou, segundo a lenda, os segredos da agricultura na Península Itálica, nivelando socialmente os homens e criando um sistema político justo, acontecia em agradecimento, pois, quando o deus regressou ao Olimpo,

Na memória coletiva romana, ficou uma espécie de dever que levaria os cidadãos a reproduzir anualmente uma celebração evocativa daqueles tempos. Os sete dias saturnais eram escolhidos entre 17 e 23 de dezembro, e a ordem nesta semana era viver alegremente, comer muito e extroverter os instintos regulados durante o ‘tempo ordinário’ do ano (SEBE, 1986, p.15-16).

O autor registra ainda que, tanto na Grécia como em Roma, Dionísio e Saturno deviam ser saudados com farta distribuição de vinho à população e ao mesmo tempo em que a comida e a bebida quebravam a rotina diária as pessoas deviam usar disfarces. Neste ponto temos que discordar de algumas colocações de Sebe, porque ele esquece que a natureza de ambos – Saturno e Dionísio – é díspare, pois Saturno é um titã expulso do céu e condenado a viver com os mortais sobre a terra enquanto Dionísio é um deus, além disto, a comemoração a cada um acontecia em um período do ano diferente: dezembro para Saturno; fevereiro para Dionísio – as datas eram fixas. Além da mistura que Carlos Sebe faz entre o panteão Grego e Romano. Soma-se a isto os problemas de calendário enfrentados na antiguidade (os dias não coincidiam de um ano para outro), algo que só foi parcialmente resolvido por Júlio César com a instituição do calendário Juliano (46 a.C) e definitivamente acertado com a instituição, no ocidente, do calendário gregoriano<sup>9</sup>.

Misturando tradições mitológicas e conceitos estranhos à cultura greco-romana, para Sebe o carnaval seria a festa a fechar um ciclo do ano, quando morria o mal, e retornava o novo. “Bebedeiras, lascívia, muita comida, orgias coletivas, música e dança contidas em um espaço de tempo programado, permitem ver que na ‘inversão do cotidiano’ estava a idéia de um renascimento” (1986, p.20). Com a ampliação das fronteiras de Roma é natural que os soldados romanos tenham levado as Saturnais a todas as partes por onde passaram, mostrando

<sup>9</sup> Para uma rápida referência sobre os calendários pode-se usar o verbete *Calendário* da Wikipedia.

em vários lugares do mundo antigo a idéia de que “Uma vez por ano é lícito endoidecer”, ditado que justifica a participação dos homens mortais nos prazeres e nas delícias dos deuses, (1986, p.22). Dentro do ponto de vista que defendemos – o carnaval como uma construção social a partir do cristianismo – a noção de renascimento não se liga ao tríduo momesco, mas sim à páscoa.

Apesar de toda a confusão que Hiram Araújo e Carlos Sebe criaram entre o panteão romano e o panteão grego, das imprecisões históricas e da criação de uma relação forçada entre as duas festas da antiguidade clássica e o carnaval uma ação de Estado relevante mostrada por eles neste período histórico é a tentativa de controle das classes dominantes sobre as manifestações populares, principalmente em Roma. Devido aos excessos que de um ano para outro se agravavam, tal a euforia, a desordem e o escândalo com que as bacantes<sup>10</sup> se entregavam à dança, aos gritos, à atração para o sexo; em 186 a.C, pela edição de um *Senato Consulto*<sup>11</sup>, o Senado Romano proibiu as Bacanais e todas as comemorações a Baco. Contudo, as medidas repressivas não perduraram por muito tempo e as celebrações orgiásticas a Baco retornaram no tempo do Império (a partir de 27 a.C) com mais força e licenciosidade que no período republicano (ARAÚJO, 2003).

## 2 Carnaval: uma festa cristã

Não se pode acompanhar o surgimento do carnaval nos primeiros tempos da era cristã<sup>12</sup> sem levar em conta as polêmicas ou imprecisões históricas de uma tradição religiosa que foi se consolidando aos poucos no seio da sociedade. É preciso sempre levar em conta que a Igreja tornou-se instituição razoavelmente respeitada apenas após o Imperador Diocleciano e sua força estava na parte oriental do Império Romano. O fim de todas as perseguições aos cristãos acontece com Constantino I, o grande, que redige o Édito de Milão (313 d.C) legitimando todas as religiões e o Estado laico (IMPERIA, 2006; WIKIMEDIA, 2006).

A primeira grande reunião para organização da Igreja ocorre no Concílio de Nicéia (325 d.C), na Ásia Menor. Aquela Assembléia de bispos tinha como objetivo tratar de

<sup>10</sup> Bacantes ou Mêmades são mulheres, e não sacerdotisas, que desfrutavam de prestígio no culto a Baco. (VICTORIA, s/d).

<sup>11</sup> Senado Consulto: parecer consultivo estabelecido pelo senado. No caso, o parecer foi o famoso *Senatus Consultum de Bacchanalibus* (ver Wikipedia, em italiano, no verbete Senado Consulto)

<sup>12</sup> A Era Cristã foi criada pelo escritor eclesiástico Dionísio, o Pequeno, ao estabelecer a data do nascimento de Cristo como sendo em 25 de dezembro do ano de 753 depois da fundação de Roma; o mês de janeiro seguinte marca o ano 1 da era cristã.

assuntos doutrinários e disciplinares da Igreja: a questão ariana, o cisma de Milécio, o batismo de heréticos, o estatuto dos prisioneiros na perseguição de Licínio e a celebração da Páscoa – questão que definiria a existência do carnaval. O antijudaísmo cristão acabou por definir o ano eclesiástico (até o concílio cada região comemorava a Páscoa em datas diferentes) e a forma de celebração: para os cristãos passou a ser proibida a Páscoa com os judeus, a observância do Shabbat e o consumo do pão ázimo. O dia para os festejos pascais foi determinado a partir da mistura de tradição e astronomia: A tradição diz que Jesus foi crucificado no dia 14.º dia do mês de *Nisan* do calendário judeu (primeira lua da primavera) e ressuscitou no dia 16.º dia (não importa o dia da semana). O calendário judeu é lunar, então a data da Páscoa está vinculada aos ciclos lunares. Para realizar uma total separação com a tradição judaica o Concílio de Nicéia dispôs que a Páscoa fosse celebrada no domingo seguinte à primeira lua cheia após o equinócio da primavera boreal (21 de março). Daí esta celebração constituiu-se no motor que rege as festas móveis do calendário. O concílio elaborou uma cronologia de feriados que, a cada doze meses, dizia ao mundo quando celebrar a Semana Santa, o Carnaval e as outras festas cristãs, em torno das quais se articula o calendário religioso (WIKIMEDIA, 2006; RIBEIRO JR, 2006; BETTANCOURT, 2004).

Resumindo: O calendário litúrgico católico tem como centro a festa da Páscoa, que ocorre no primeiro domingo após a primeira lua cheia que se verificar a partir do equinócio de primavera do hemisfério norte (21 de março). A sexta-feira da Paixão é a que antecede o Domingo de Páscoa. A terça-feira de Carnaval ocorre 47 dias antes da Páscoa e a quinta-feira de *Corpus Christi* ocorre 60 dias após a Páscoa. Domingo de *Ramos* é o que antecede o Domingo de Páscoa e a *Quaresma* são os 40 dias entre o carnaval e o Domingo de *Ramos*, a quinta-feira da *Ascensão* ocorre 39 dias após a páscoa e o Domingo de *Pentecostes* vem 10 dias após a *Ascensão*.

Não existe um consenso em relação à origem do nome dessa festa que antecede a abertura do ano eclesiástico. Para alguns, ele se origina na expressão usada por Gregório I, Magno em 590 d.C quando o domingo anterior à Quaresma, denominado de quinquagésima, recebeu o título de *dominica ad carne levandas*, que significa ação de tirar a carne, pois a Quaresma são os quarenta dias de jejum, sacrifícios e abstinência de carne. Logo, a noite de terça-feira seria, de fato, a última oportunidade de ainda se comer carne antes da Páscoa. A expressão foi sendo abreviada e modificada em longo trajeto pelos dialetos italianos falados em Milão, na Sicília ou na Calábria: *carne levandas*, *carne levale*, *carne levamen*, *carneval*, *carnaval*. Alguns pesquisadores vêem a palavra *carnaval* em Milão no ano de 1130, outros afirmam que a festa só levou esse nome na França em 1268 e outros, ainda, encontram-na na

Alemanha no século XIX (ARAÚJO, 2003, p.38). Efetivamente os registros mais antigos são do início do século XII na cidade de Roma, a festa é descrita como uma parada pela cidade envolvendo as diversas classes sociais, inclusive o Papa, seguida pela matança de bois e outros animais. Seu objetivo era permitir a jogatina e o consumo de muita carne antes da quarta-feira de cinzas – daí o termo latino *carne[m] levare* (afastar-se da carne). Os italianos encurtaram o termo para *carnevale*, traduzido por espanhóis e portugueses para *carnaval*, pelos ingleses para *carnival* e pelos alemães para *karneval* (MUSEUM OF INTERNATIONAL FOLK ART, 2006). Desde que teve sua data determinada a festa foi tomando a área mediterrânea da Europa, destacando-se nas cidades de Roma e Veneza, na Itália; de Paris e Nice, na França e Nurembergue e Colônia, na Alemanha. A Igreja adotou uma atitude tolerante com alguns exageros da festividade que chegou a ser promovida e ganhou força pelas mãos do Papa Paulo II, que nascido em Veneza considerou muito pacata a Avenida Principal de Roma: iluminada por velas programou corridas de cavalo, apresentações teatrais de anões e corcundas, lançamento de ovos, tudo que representava uma folia na época (ARAÚJO, 2003, p.38; Jorge de Lima apud ALENCAR, E., 1980, P.54).

Pelo século XVIII, o carnaval de Roma era o mais famoso da Europa, nele se elegia um Rei para Rir e a cidade toda se entregava ao riso e à alegria. Há uma frase de Goethe na qual se pode perceber o quanto seria divertida e espontânea a festa na Itália, em 1788, “O carnaval de Roma não é propriamente uma festa que se dá ao povo, mas que o povo se dá a si mesmo.” (apud ARAÚJO, 2003, p.39). Na descrição de Peter Burke, referindo-se ao carnaval de Roma, pode-se ler:

O carnaval pode ser visto como uma peça imensa em que as principais ruas e as praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e os espectadores, que assistiam à cena de seus balcões. De fato, não havia uma distinção marcante, entre atores e espectadores, visto que as senhoras em seus balcões podiam lançar ovos na multidão abaixo e os mascarados muitas vezes tinham licença para irromper em casas particulares. (1995, p.20)

Em toda a Europa as brincadeiras pré-Páscoa ganharam popularidade e cada língua cunhou sinônimos para significar carnaval. No inglês pode-se encontrar o *Shrove Tide*, os alemães usam o termo *Fasching*, os teuto-suíços *Fasnacht* e os franceses adotaram a expressão *Mardi Gras* (MUSEUM OF INTERNATIONAL FOLK ART, 2006). Portugal, por sua vez, usou a palavra *Entrudo* e levou para suas colônias estas manifestações de rua e as brincadeiras de atirar coisas nas pessoas conhecidas.

Entrudo é um vulgarismo da palavra latina *entroito*, que significa início, começo, abertura da Quaresma. Na Galícia se denomina *antroido* e em Astúrias *antroju*. Em toda

Europa este tipo de brincadeira dominou e domina o carnaval, com força dominante de grosseria e violência entre os anos de 1200 e 1300 (GÓES, 2002; PERES, 2006). Góes (2002) mostra o divertimento no Brasil como originário de imigrantes dos arquipélagos da Madeira, dos Açores e de Cabo Verde. A sua presença tanto podia estar nas segundas-feiras e terças-feiras precedentes à quarta-feira de cinzas como bem antes, quando tudo que pudesse ser agarrado era jogado no próximo, simulando, os participantes, uma guerra de arremessos, entrando aí, polvilho, cal, alvaiade ou pó-de-mico.

### **3 As festas no Brasil português com efeitos no carnaval**

Em todos os períodos políticos pelos quais passou o Brasil conviveu com festas, tanto populares, como oficiais. Nos primeiros séculos da presença dos portugueses na colônia, o que fosse comemorado em Portugal, no Brasil também o seria. Embora a maioria dos registros refira-se a festividades no Rio de Janeiro, existem relatos que mostram comemorações em outras partes do Brasil que podem ser predecessores da nossa forma de comemorar o carnaval. A seleção feita por Araújo (2003) sobre tais acontecimentos rememora uma encenação, em 1579, organizada pelo padre José de Anchieta: o *Auto das Dez Mil Virgens*, no Espírito Santo, com a apresentação de carro alegórico, por ocasião da chegada de relíquias das mártires.

No Rio de Janeiro, o mesmo autor (2003) narra as comemorações referentes à libertação de Portugal do domínio espanhol, realizadas no domingo de Páscoa de 1641, 31 de março, quando aconteceu, na Rua Direita – rua Primeiro de Março, hoje – um desfile, acompanhado com música de João Ferreira de Souza. Eram 161 cavaleiros encamisados<sup>13</sup> e dois carros alegóricos, montados com cenas referentes à coroação de El Rey Dom João IV, em Portugal, o primeiro monarca após o domínio espanhol. Araújo (2003, p.51) chama a atenção para o fato de que alguns autores consideram esse acontecimento como sendo o “Marco Zero do Carnaval Carioca”.

#### **3.1 FESTA DO DIVINO**

Em 1700 teria chegado à colônia a festa do Divino Espírito Santo (Pentecostes). Existem controvérsias sobre suas origens e sua chegada ao Brasil. Uma das versões considera que a festa nasceu em Alenquer, Portugal, no século XIII, por inspiração de Dom Dinis e

---

<sup>13</sup> Homens vestindo longas camisas brancas (ARAÚJO, 2003, p. 51).

Dona Isabel, por celebrar o Pentecostes é uma festa móvel – 50 dias após o Domingo de Páscoa. Nesta época acontecia principalmente nas regiões da Bahia, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro (BRANDÃO, 1978). Sua popularidade era tão grande que influenciou o título adotado para os reis brasileiros: Imperador D. Pedro I e Imperador D. Pedro II, pois Imperador era o título de quem presidia as festividades do Divino. Pela popularidade do título poderia ser possível, aos reis brasileiros serem mais bem compreendidos e mais amados pela população. Foi um esforço de aproximação entre a Coroa e o povo recomendado por José Bonifácio (CÂMARA CASCUDO apud SCHWARCZ, 1999, p.270). Para as camadas mais ilustradas remetia ao título romano: imperador era o vitorioso de uma guerra que possuía o direito, outorgado pelos deuses, de governar.

[...] desde a fundação do império os ‘reis de verdade’ dialogavam com os ‘reis imaginários’, os quais por sua vez também ajudavam a sedimentar a imagem da realeza brasileira. Em meio aos festejos do Divino, era o pequeno imperador vestido com seu manto verde e usando sua coroa dourada – as cores de nossa bandeira e do manto do Imperador – quem ‘dominava no meio de sua corte’ (SCHWARCZ, 1999, p.272).

Enquanto Colônia, os vice-reis e as personalidades que os acompanhavam visitavam o Império instalado diante do mastro, em frente da igreja, onde ficava o Imperador do Divino, em geral um menino vestido com um manto verde e uma coroa dourada. Para chegar a esse momento de celebração, tanto no interior, como na Corte um movimento popular era organizado:

[...] grupos de músicos, cantores – mestres e contramestres, tocadores de viola, contralto com caixa e tipo com triângulo ou pandeiro e ainda, na área rural se acrescenta um cargueiro, que leva o burro com as cangalhas cheias com as roupas dos foliões –, com a finalidade de pedir donativos para a Festa do Divino. Esses grupos festivos chamavam-se Bandeiras, uma espécie de rancho onde se sobressaía o Alferes [tenente], pessoa que conduzia a Bandeira do Divino, responsável pelas ofertas obtidas nos longos trajetos percorridos, visitando casas e sítios onde em geral eram recebidos com uma espécie de baile rural. Dispunha a folia de 11 meses para a coleta dos donativos.

Nas freguesias onde se instalavam as Festas do Divino, armavam-se barracas e palanques enfeitados com bandeiras e galhardetes. A festa acontecia coma chegada dos romeiros. Havia música e dança pontificando os *velhos*, figuras cômicas, de tradição portuguesa. Os velhos seriam revividos mais tarde, nos cordões carnavalescos. Ocorriam leilões e cavalhadas, e a festa durava por vezes sete dias, terminando de forma ruidosa ao espocar dos fogos de artifício. Até 1885 nenhuma festa profana religiosa foi mais popular que a Festa do Divino (ARAÚJO, 2003, p.52)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Estas fantasias de velhos referidas pelo autor chegaram ao carnaval no século XIX. Eram as fantasias daqueles que foram denominados pela imprensa especializada de foliões avulsos ou máscaras avulsas. A tradição portuguesa citada era o Entrudo.

### 3.2 FESTAS PARA OS ESCRAVOS E PARA OS REIS

As festas negras foram marcantes na vida da cidade do Rio de Janeiro e de sua população. A Igreja do Rosário da Rua da Vala - atual rua Uruguaiana - foi inaugurada em 1725 e ligada por irmandade a outros santos como São Benedito e Santo Rei Balthazar. No adro da igreja havia encenações folclóricas dos congos, batuques e sepultamentos como os cucumbis. Dessas festas temos duas situações que entraram para o carnaval. A primeira, conforme a descrição de Melo Morais Filho (apud ARAÚJO, 2003, p.54): “[...] o alarido selvagem dos cucumbis que cantando seus lamentos, batiam palmas, cadenciadas pelo tambor-mor. Com essa forma entraram no carnaval, se transformando em cordões carnavalescos”<sup>15</sup>. A segunda, nasceu nas procissões de Nossa Senhora do Rosário, realizadas em outubro. A guarda de honra formada pelas taieiras, mulatas vestidas de saias brancas e camisas de seda finíssima à moda baiana, ladeando o andor, foi, na visão de Araújo (2003, p.54), a origem da ala das baianas das escolas de samba modernas.

Em 1762, em janeiro, nasceu D. José, Príncipe da Beira e a Colônia o festejou durante três dias, com luzes nas ruas, nas casas, nos barcos ancorados na baía; com touradas, cavalcadas, desfiles de carros alegóricos, danças e brincadeiras. Cunha (2001) descreve os festejos na colônia por conta do casamento de D. João VI com D. Carlota Joaquina em 1786 e estabelece algumas proximidades ideológicas com as práticas do carnaval brasileiro. No Campo dos Curros – atual Campo de Santana – aconteceram danças, touradas, cavalcadas e desfile de carros alegóricos. Estes carros alegóricos com Baco, Vulcano e Netuno acabam remetendo às origens das Grandes Sociedades Carnavalescas do século XIX, pois

[...] eram expressão de “idéias” – para além da coincidência nas intenções de “dar normas aos mais para o futuro”<sup>16</sup> que, ao que parece, jamais deixou de freqüentar as formas de auto-representação das elites. Tais normas, certamente revestidas de propósitos de reafirmação das hierarquias sociais, vinham além disso ancoradas em simbologias buscadas na mitologia clássica, executadas com esmero e desenho muito semelhantes aos carros de Tenentes, Democráticos e Fenianos que vamos encontrar nos carnavais cariocas das últimas décadas do século XIX e início do XX. (CUNHA, 2001, p.282-3)

<sup>15</sup> Os Cucumbis entraram para o carnaval em sua forma original, nos momentos finais do período escravocrata e duraram até a virada para o século XX. Após a abolição foram duramente combatidos pela intelectualidade. Não há esta relação com os cordões como propõe Morais Filho.

<sup>16</sup> Verso do início do livro *Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos*. Esta publicação traz os desenhos dos carros usados na festa.

### 3.3 FESTAS PARA OS SANTOS

Uma festa religiosa dirigida exclusivamente ao sagrado aparece no livro de Schwarcz (1999, p.259 e p.269) que comenta as observações de Spix e Martius, naturalistas chegados em 1817 ao Brasil. Ambos descrevem uma procissão que presenciaram na Bahia – a do Senhor do Bonfim. Os dois cientistas alemães, ao observarem o acontecimento, consideram-se diante de “um dos quadros mais impressionantes da vida”. Primeiro destacam as diferentes raças e classes presentes lado-a-lado no evento. Depois, comentam o luxo das numerosas irmandades religiosas “de gentes de todas as cores, que procuram exceder-se mutuamente com a riqueza de suas roupas, bandeiras e insígnias [...] as tropas portuguesas de linha e as milícias pacíficas da capital”, tudo sob a direção de padres europeus que ministram um culto romano antigo.

[...] no meio do barulho selvagem de negros exaltados, e quase queria dizer meio pagãos, e cercados pelo tumulto de mulatos ágeis [...] como num espelho mágico, o espectador admirado, vê passarem representantes de todas as épocas, de todos os continentes, de todos os gênios, toda a história da evolução humana, com os seus mais elevados ideais, as suas lutas, culminâncias e obstáculos; e esse espetáculo único, que nem a própria Londres ou Paris poderiam oferecer, aumenta ainda de interesse (SCHWARCZ, 1999, p.259).

Talvez apenas o estrangeiro tenha o olhar para comentar que a população recriava nas ruas antigos reinados imaginários ao exercitar a tradição das procissões. Neste espaço público estavam presentes a mistura de camadas sociais, as roupas suntuosas vestidas como ostentação, a sensualidade e a alegria. Parece à estudiosa que sentimentos religiosos ou cívicos não estivessem representados e o que todos buscavam era o “exercício da sociabilidade”, o mais era um puro pretexto (SCHWARCZ, 1999, p.259).

Um outro exemplo aconteceu em 1850<sup>17</sup>: a primeira procissão de São Jorge – já existente em Portugal desde 1387, quando, pela devoção de D. João I, o santo tornou-se Patrono Nacional português em substituição a São Tiago.

No dia 23 de abril de 1850, saiu pela primeira vez, no Brasil, uma das procissões mais representativas e bonitas do Rio antigo, a de São Jorge. [...] era uma das maiores paradas profano-religiosas e militares de que se tem notícia. A imagem do santo ficava exposta na capela da Rua de São Jorge, à espera do cavalo branco em que sairia montado. Ao amanhecer do dia 23 de abril, os sinos começavam a badalar, anunciando o início da festa. Às 10 horas, a imagem de São Jorge deixava a capelinha e ia para o Largo do paço se juntar aos fieis. A Guarda Nacional comparecia para tomar posição e ser passada em revista pelo “Santo General”. Depois, o cortejo seguia pelas ruas da cidade, ao som de dobrados e marchas executados pela banda militar. Faziam parte do séquito de 24 cavalos, fornecidos pelas cavalaria da Imperial Quinta da Boa Vista,

<sup>17</sup> Mesmo o país tendo conquistado sua independência em 1822 consideramos importante a descrição desta festa porque ela ainda traz o mesmo espírito do período colonial.

que levavam os tesouros de São Jorge: ‘Grandes chaleiras de prata sobre as mantas de pano verde, quase arrastantes, agaloadas de amarelo e guarnecidas nos cantos com as armas imperiais.’ No final vinha o Estado de São Jorge, composto pelas diversas irmandades com suas vestes de nobreza, anjinhos, escrivães, cavaleiros com insigne e ordens, os ministros com fardas de gala e os arqueiros (ARAÚJO, 2003, p.55–56).

É uma festa que, no Brasil, permanece até os dias atuais compondo o calendário das igrejas ortodoxas e de ritos cristãos orientais. São Jorge tem relação também com a Escola de Samba Império Serrano que comemora, desde 1965, a data do santo a cada domingo posterior a 23 de abril com grande passeata de automóveis. Tal relação aconteça talvez mais por influência de Ogum – São Jorge no panteão do candomblé/umbanda – por causa da participação de importantes figuras desta religião na agremiação (GRES IMPÉRIO SERRANO, 2006).

#### **4 O IMPÉRIO DO CARNAVAL E O CARNAVAL DO IMPÉRIO**

Com a independência o Brasil passa a ser um país, mas ao contrário dos laços políticos os laços culturais permanecem por longos anos. As festas, as comidas, as músicas ainda trazem um forte sotaque da antiga metrópole. A formação da identidade e da cultura nacional vai se construindo de forma gradual. A maneira de brincar o carnaval no Primeiro Império não se modificou; novas manifestações culturais continuaram vindo de Portugal, mesmo no Segundo Império. O laço entre Brasil e Portugal continuou forte após a independência, pois as classes dominantes consumiam e se educavam na Europa. A verdadeira vocação carnavalesca do Brasil estava no entrudo. Araújo (2003) data o Entrudo como sendo de 1723, mas o próprio autor encontrou referências sobre ele, na forma de proibições, em datas bem anteriores: 1604, 1608, 1685 e 1691. Qualquer que seja a data que se propuser a considerar, o Entrudo foi a primeira e a mais duradoura forma de brincar o carnaval no país, permanecendo até meados do século XX. A brincadeira ainda existe em Portugal e na região espanhola da Galícia.

Ao longo do século XIX muitos viajantes vieram ao Brasil e a leitura que Lilia Schwarcz faz de seus escritos é uma rica fonte para a compreensão das festas que aconteciam em profusão no Brasil. A população, já bem misturada biologicamente, favorecia outra observação muito importante diante dos rígidos valores dos estrangeiros, principalmente dos vindos de países de fortes raízes protestantes: a mestiçagem dos costumes e da religião. “[...] onde começava o culto cristão e onde terminava a festa popular: eis uma questão difícil de entender [...]” (1999, p.256). Como explica Burke (1995), no Brasil a cultura popular foi, por muito tempo, uma segunda cultura para a população instruída e a única forma de expressão

para as demais camadas da população, isto significa que de alguma forma toda a população se achava nela incluída era, no final das contas, uma cultura de todos. Pelas pesquisas de Schwarcz e Burke podemos depreender que as festas eram os pilares políticos e integrativos do Brasil, um momento de comunhão entre o imperador e todos os súditos, já que – pelo que nos parece – não havia uma estrutura formal de relacionamento entre Estado e Povo (talvez até hoje este relacionamento seja dependente do contexto imediato).

O carnaval, assim nomeado pelos intelectuais da Corte para diferenciar socialmente uma brincadeira organizada pelas elites do jogo espontâneo do entrudo, teve início pelos anos de 1835 e se manifestou por bailes públicos, com as pessoas mascaradas, em salões ou teatros. Em 1855, os festejos ganharam as ruas com o primeiro desfile de carros alegóricos montados para essa ocasião pelo Congresso das Sumidades Carnavalescas. Como comprovação do prestígio do movimento pode-se registrar a presença de D. Pedro II, com a família, para assistir à apresentação daquele grupo, atendendo ao pedido de uma comissão que o visitou. Nas palavras de Schwarcz (1999, p.281), o carnaval, a partir da metade do século XIX, já procurava substituir o entrudo, “fazia parte de um projeto civilizatório mais amplo que, nesse caso, procurava mudar o caráter do ritual brasileiro, transformando-o numa cópia do modelo europeu veneziano”.

Neste ponto nos deparamos com aquilo que Adorno chamou de jargão da autenticidade: “O jargão - objetivamente falando, é um sistema - usa a desorganização como seu princípio de organização, avaria a língua em palavras isoladas”<sup>18</sup> (apud CASE.EDU, 2006, tradução nossa). Fazemos esta observação porque até meados do século XIX o Entrudo significava um conjunto de brincadeiras e folguedos que aconteciam (e acontecem) três dias antes da quarta-feira de cinzas e será só no final do Segundo Império que Carnaval passará a ser uma contraposição de Entrudo, ou seja, as práticas recentes vindas da Europa passam a ser superiores à diversão colonial da plebe rude. A corrupção da língua<sup>19</sup> pelos intelectuais da corte serviu para separar socialmente o tríduo momesco – uma separação ecoada por vários pesquisadores do carnaval como algo natural da evolução da festa. Neste sentido “[...] falamos de tal maneira a trazer o respeito dos outros para baixo e ao mesmo tempo sobrepor o nosso.

---

<sup>18</sup> The jargon - objectively speaking, a system - uses disorganization as its principle of organization, the breakdown of language into words in themselves.

<sup>19</sup> Este termo é uma continuidade conceitual de Herbert Marcuse sobre a questão do jargão levantada por Adorno. Este fala no retorno ao uso apropriado da linguagem como forma de se alcançar o objetivo transcendente da verdade, enquanto o primeiro afirma que na sociedade industrial as palavras passaram a ser avariadas, alteradas, corrompidas por significados contraditórios que trazem embutidos uma lógica de dominação.

[...] O jargão é uma ferramenta usada pela sociedade a fim distinguir os poucos dos muitos, para distinguir ‘minha’ classe de ‘sua’ classe”<sup>20</sup> (CASE.EDU, 2006, tradução nossa).

#### 4.1 O ENTRUDO

Lilia Schwarcz (1998) recorre ao depoimento de dois viajantes, para falar sobre o Entrudo. H. Koster, chegado ao Brasil em 1809 e o reverendo J. C. Fletcher, vindo em missão evangélica em 1851 e permanecendo até 1865. A autora (1998, p.279), considera o tom que Koster usa ao descrever sua participação no movimento como crítico, embora demonstre que se divertiu e informe que as brincadeiras aconteciam desde uma semana antes da data prevista.

[...] potes e panelas saíram da cozinha e foram introduzidos para enegrecer e besuntar-nos os rostos a todos.[...] Os rapazes que tinham relações com a família puderam interessá-las na brincadeira, e as senhoras e as escravas participavam valentemente da luta. Ocorreu um episódio que provocou gargalhadas e que é uma característica. Um homem que encontramos aqui dizia que não o molhassem porque estava adoentado. Não percebia, entretanto, que não observava para os outros o que pedia para ele mesmo. Um do grupo, vendo isso, atacou-o com um colherão de prata cheio de água. [...] voou para a estrebaria, montou seu cavalo e galopou furiosamente mas, por infortúnio seu, esqueceu que o caminho por onde operaria a retirada, passava por baixo das janelas da casa e, ao defronta-las, duas tinas de água alagaram-no, a ele e à montaria [...].

Pela forma como Fletcher, o viajante, se refere à brincadeira, pode-se compreender como e porque os estrangeiros achavam-na grosseira: “Não era com chuvas de confeitos, que as pessoas se saudavam nos dias do entrudo [...]” e descreve os objetos utilizados para que a água fosse lançada sobre as pessoas: “bolas de cera feitas com a forma de laranjas e ovos, cheia de água.” Preparadas e vendidas no comércio, as bolas podiam ser atiradas a grande distância e ao atingir o alvo espalhava a água nelas contida. Os participantes também causavam estranheza: “Diferentemente de qualquer brincadeira análoga de bolas de neve nos países frios, esse jogo não se limitava às crianças ou às ruas. Mas era feito na alta-roda, tanto quanto na classe inferior, fora e dentro de casa” (SCHWARCZ, 1999, p.279).

Góes (2002, p.205) chama a atenção para o fato de que estando as pessoas vivendo um período de “suspensão da ordem cotidiana” era possível uma “aproximação ou sensibilização corporal de caráter excepcional” para o século XIX. Assim os rapazes podiam atirar limões na altura do colo das moças que retribuía o feito molhando seus pretendentes. É, ainda, nos

---

<sup>20</sup> [...] we speak in such a way as to bring others down while at the same time raising ourselves up [...]The jargon is a tool used by society in order to distinguish the few from the many, to distinguish "my" class from "your" class.

relatos de Fletcher que se tem notícia da proibição que deveria ser definitiva: “[...] até 1854, quando um novo chefe de polícia, com grande energia, pôs fim ao violento entrudo, seus combates e duchas. O entrudo agora se realiza de um modo seco, porém ainda divertido, no estilo de Paris e Roma” (SCHWARCZ, 1999, p.279).

Mas, para se compreender a resistência a mudanças nas práticas populares, conforme o projeto das elites, observe-se que no final da década de 1880 ainda conviviam o Entrudo e o formato de Carnaval proposto pelos intelectuais, situação que mereceu referência de D. Pedro II em carta datada de 1887, escrita em Petrópolis, à Condessa de Barral. O Imperador diz: “O entrudo tem sido, graças a Deus, bem tranqüilo no Rio e aqui quase nenhum...” (apud SCHWARCZ, 1999, p.281). Mais do que uma demonstração de alívio o Imperador faz um lamento, pois ele era o principal entusiasta dos limões de cheiro do Entrudo.

Combatido pela intelectualidade carioca no final do Segundo Império como uma prática violenta, grosseira e fora dos padrões de civilização que se pretendia para o país, o Entrudo resiste nas ruas e divide o espaço público com as outras diferentes formas de manifestações carnavalescas. No Rio de Janeiro após a segunda década do século XX ele vai sendo ressignificado e desaparecendo (CUNHA, 2001; ALENCAR, E., 1980). Sua existência persiste pelas cidades do interior do país, com grande parte de suas práticas originais de molhação e provocações, até os anos 1970.

#### **4.2 CUCUMBIS, ZÉ-PEREIRAS E OUTROS BICHOS**

Presença antiga nas festas públicas e associado às irmandades católicas os Cucumbis eram manifestações negras toleradas nas vias públicas durante o carnaval. Seus desfiles contavam a história de reis, aventuras e misticismo religioso através de uma mistura lingüística entre o português e línguas africanas. Tamborins, marimbas, chocalhos e agogôs normalmente compunham o acompanhamento musical e todos vestiam trajes condizentes com o papel que encarnavam. Folcloristas como Melo Moraes Filho consideravam-nos expressão da tradição africana e a imprensa e os intelectuais abolicionistas os saudavam como uma voz clamando pela liberdade e a demonstrar as mazelas do povo cativo. Este olhar piedoso não resistiu à abolição. Com os olhos voltados para a construção de um pretense Brasil civilizado os Cucumbis foram relegados ao papel de bárbaros e incivilizados agrupamentos de negros que não deveria mais ocupar as ruas durante os dias de folia, pois o carnaval da civilização precisava de espaço. Os Cucumbis desaparecem junto com o século XIX (CUNHA, 2001).

O sentimento a respeito dos Cucumbis não se alterou de uma hora para outra, com o simples fato de ter-se acabado a escravidão, já existia um certo desconforto com sua presença nas ruas. O incômodo causado pelos Cucumbis pode ser visto, por exemplo, em crônicas publicadas já em 1886:

Entre duas sociedades dançavam, à moda de África, negros e negras de canitar e cinto de penas, saltando sobre um e outro pé, entoando uma cantilena gemida e soluçante [...] Em vez de lutar pela reconquista de sua liberdade e brios, o negro vinha expor-se, ataviado a palhaço, às chufas do povo que vive à sua custa. Imenso ridículo (CIRO DE AZEVEDO apud CUNHA, 2001, p.44).

O mesmo destino teve o Zé-Pereira no carnaval do Rio de Janeiro. Não porque fosse *coisa de negros*, mas porque era uma forma de diversão que se complementava com o Entrudo, era a presença da plebe branca e marginalizada que atraía uma multidão atrás de seus bumbos. Ao contrário dos Cucumbis o Zé-Pereira era um desfile espalhafatoso e barulhento, tendo à frente um homem fantasiado com palha/capim levando um estandarte e seguido por fantasiados diversos tocando bumbos. Fechando o desfile vinham outros fantasiados, de qualquer jeito, que usavam latas como instrumentos de percussão. Seu surgimento no carnaval do Rio de Janeiro está situado entre 1846 e 1852 por obra do sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes (CUNHA, 2001; ALENCAR, E., 1980).

Apesar desta chegada ao Rio de Janeiro ser a mais famosa referência ao aparecimento do Zé-Pereira no Brasil, ela mostra uma incorreção histórica. Portugueses da região do Minho vieram para Minas Gerais e introduziram o Zé-Pereira já no século XVII, dois séculos antes de sua presença no carnaval da corte. Existem documentos do século XVIII sobre festas com a presença deste tipo de manifestação popular na chegada do primeiro bispo da cidade de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz. Nesta época sua formação respeitava o costume português: tocadores de caixa e de bumbo acompanhados por tocadores de gaitas de foles. Com o tempo os gaiteiros foram desaparecendo e restaram apenas os percussionistas (Eduardo de Lima e Henrique Oliveira apud AGENDA DO SAMBA & CHORO, 2006). Como o processo de civilizatório e europeizante da capital do país no final do século XIX não atingiu as cidades do interior, o Zé-Pereira continua existindo em Minas Gerais.

O último personagem a entrar em cena no carnaval do Brasil imperial foi aquele apoiado pelos intelectuais e fortemente incentivado pelos jornais da época, na visão deles era a manifestação pública que ajudaria a levar o país à civilização: A Grande Sociedade Carnavalesca. Sua origem é muito bem datada, pois representou um grande esforço da classe dominante em se expressar para as massas.

Em 1855 intelectuais como Augusto de Castro, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar fundam a *Sociedade das Sumidades Carnavalescas*, promotora do primeiro desfile de carnaval nas ruas do Rio de Janeiro. Ela marca, em definitivo, a separação social dentro do carnaval brasileiro, para tanto foram buscar as bênçãos do folião-mor no Paço Imperial (CUNHA, 2001; ALENCAR, E., 1980). Um dos sócios mais famosos desta Sociedade define bem esta clivagem social:

[...] Uma sociedade criada o ano passado, e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer no domingo a sua grande promenade [...]. A riqueza e luxo dos trajes, uma banda de música, as flôres, o aspecto original dêsses grupos alegres, hão de tornar interessante êsse passeio dos máscaras, o primeiro que se realizará nesta côrte com tôda a ordem e regularidade. [...] Todos os membros da sociedade são pessoas delicadas e do mais fino trato; e por conseguinte podem ter certeza que quaisquer palavras [...] não serão capazes de ofender nem sequer uma suscetibilidade (ALENCAR, J., [1955], p.141).

No curto espaço de dez anos as Grandes Sociedades tornam-se o grande espetáculo do carnaval da corte e “conseguiram obter muito cedo uma intensa aprovação e interesse entre foliões que pareciam reconhecê-las como mais uma forma de brincar – e não necessariamente como a melhor” (CUNHA, 2001, p.106). Todas tendo um caráter de clube, com atividade permanente durante o ano, e contando com um rol de associados selecionados pela renda. A partir da entrada em cena destas Sociedades o carnaval ganhou cerimonial, roteiro, organização e um desfile, com percurso pré-estabelecido, de fantasias e carros com alegorias – uma estrutura que será reproduzida, já no século XX pelas Escolas de Samba.

O núcleo inicial de oitenta a cem associados apresentava-se nas acanhadas ruas do Rio de Janeiro de meados do século XIX como um rico teatro de carros alegóricos, cavaleiros, fantasias luxuosas, imaginação e banda de música. Não traziam carros de crítica (ou “de idéias”) [...]. Impunham uma forma processional e estruturada aos festejos de Momo, que exigia um grau elevado de organização para seu desenvolvimento. Organização das próprias agremiações [...] [que] trataram de constituir-se como entidades de direito civil, eleger diretorias [...] e divulgar pela imprensa os roteiros e temas de seus préstitos, deliberados em assembléias-gerais (CUNHA, 2001, p.105).

Maria Cunha (2001) argumenta com muita propriedade que as Grandes Sociedades estabeleceram uma separação entre ricos e pobres no carnaval. Em seus desfiles os sócios não iam pelo chão, que era o espaço para a plebe admirar a suntuosidade do desfile. Através da pesquisa de Maria Cunha podemos perceber que neste momento (metade século XIX) estes clubes funcionavam também como forma de estrangeiros ricos ou novos ricos e sem berço serem reconhecidos e aceitos dentro da sociedade aristocrática.

Ao final da Guerra do Paraguai as Grandes Sociedades passam a ter como característica central a presença de carros de críticas ou de idéias. Elas vão perder influência

após a abolição da escravidão e o golpe republicano. Já no século XX não despertam tanto interesse quanto antes e, a partir de 1940, entram em um lento processo de desaparecimento. O último desfile que se tem registro de uma Grande Sociedade aconteceu em 1997 (CUNHA, 2001; ARAÚJO, 2003).

## **5 O REINADO DE MOMO E SUAS INFLUÊNCIAS NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX**

Ao se considerar a passagem do século XIX para o século XX a primeira anotação carnavalesca ainda fica por conta do Entrudo. Os escravos acabaram, o imperador foi mandado embora, a república instalou-se no Catete e as fronteiras sociais tornaram-se conflituosas. A herança cultural do Entrudo era a única coisa que continuava de pé, como se o país ainda vivesse no tempo dos portugueses. Na verdade ela desapareceu lentamente, ou diminuiu muito, pelo efeito de inúmeras campanhas empreendidas pelo governo republicano, pela imprensa e pelos intelectuais, tudo pela “civilização e pelo progresso”, conforme observa Góes (2003). O Prefeito do Rio de Janeiro – agora capital da república – Pereira Passos, em 1904, segundo Araújo (2003), dirigiu às instituições escolares de ensino superior e médio o pedido de que os diretores se interessassem em alertar a juventude para o perigo e a inconveniência da brincadeira; ao mesmo tempo baixava leis municipais proibindo a sua prática.

A preocupação em tornar o Rio de Janeiro uma cidade comparável aos principais centros culturais do mundo sempre esteve presente na história da cidade. Pela sua localização ela era um porto estratégico na América portuguesa daí tornar-se uma cidade importante. Sua importância geopolítica tomará grande impulso com a chegada da Família Real Portuguesa e esta busca pela civilização se aprofundará, tendo nos meios de comunicação o mais forte aliado, seja no século XIX ou ainda hoje. Ao mesmo tempo a cidade era – e continua sendo – para seus visitantes atentos “o mais imundo ajuntamento de seres humanos debaixo do céu” (Manoel José de Araújo Porto-alegre apud. NAVES, 1996).

A aproximação com a Europa sempre foi tentada nas mínimas coisas. Em 1892 aparecem os primeiros bailes com confete – importado de Paris – em substituição aos tradicionais limões de cera cheios de água. Os bailes de máscaras agora já poderiam ser comparados aos de Nice e Veneza. Nos anos seguintes a novidade chega aos portos às toneladas (CUNHA, 2001; ALENCAR, E., 1980). O jornal Gazeta de Notícias saudou a introdução desta novidade da seguinte forma:

Este ano, em vez das bisnagas e dos limões de borracha, que bem boas constipações promoviam, tivemos uma novidade: os *confetti* parisienses, que consistem em algumas rodelas de papel, que eram atiradas sobre os que passavam, inofensivos e limpos, e que constituem, por assim dizer, um passatempo agradável para os rapazes e moças (apud ALENCAR, E., 1980, p.58).

Por aquela ocasião, estavam parcialmente demarcados os locais para a festa: a rua e os salões, conforme a demanda de determinada classe social. Parcialmente porque o carnaval dos ricos – os Felianos, os Tenentes do Diabo, os Democráticos e as Grandes Sociedades Carnavalescas menores – depois de desfilarem por algumas ruas do centro iam para os clubes, deixando o espaço público para o carnaval do povo. Essa diferenciação controlava os espaços e deixava a tarefa de vigilância “da polícia dentro de um evidente esquema de dominação pelo aparelho do Estado” (SEBE, 1996, p. 60).

Na então capital da República, por essa época, os salões passavam a ser o espaço preferido pelas elites: eram mais seguros, disciplinados e assim definido segundo padrões europeizados; procedia-se também distinção sócio-racial, que segregava a festa dos pobres aos morros e favelas (SEBE, 1996, p.61).

Esta visão de Carlos Sebe é um tanto simplista, pois já é de domínio público que a ocupação dos morros só acontece após o *bota abaixo* do prefeito Pereira Passos e, mesmo depois desta reforma urbana, o centro do Rio de Janeiro continuará sendo o lugar por excelência do carnaval<sup>21</sup>.

Conforme a narração de Sebe (1986) e Maria Cunha (2001), a população pobre se adaptava à proposta pedagógica das Grandes Sociedades e, sem luxo, também se reunia em agremiações, ou um simulacro destas Sociedades ou nos *Zé-pereiras*, mais ao gosto da plebe que pelas ruas iam mexendo com a multidão de forma irreverente e cômica e menos dominada, provocando uma inversão de ordem. Entretanto, havia uma certa preocupação em dar um caráter socialmente aceitável aos *Zé-pereiras*, uma tentativa foi a incorporação da música do teatro de revista *O Zé-pereira carnavalesco*, cujo refrão dizia: *E viva o Zé-pereira!//Que a ninguém faz mal*. Para Edigar de Alencar esta “ainda que por simples acaso, passa a ser a primeira musiquinha inteiramente ajustada ao carnaval [...] não somente no Rio, mas em todo o país” (1980, p.64).

---

<sup>21</sup> Dentro da bibliografia consultada os livros *O mistério do samba* e *Ecos da folia*, principalmente o segundo, realizam uma boa descrição sobre a situação urbana do Rio de Janeiro neste período.

## 5.1 CARNAVAL CAFÉ COM LEITE

A primeira república, sob a alcunha de República do Café com Leite<sup>22</sup>, transformou do dia para a noite senhores e ex-escravos em cidadãos, aristocratas e plebeus em iguais perante a lei e instaurou uma sociedade democrática onde na véspera dormiu uma sociedade monárquica. A mudança de regime, claro, foi conflituosa e as tensões também estavam presentes no espaço público. As três Grandes Sociedades Carnavalescas – Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo – saíram vitoriosas de sua batalha política. Apinhadas de jornalistas, intelectuais, artistas e prostitutas *francesas* sempre trafegaram com seus carros *de idéias* ou *de críticas* pedindo o fim da escravidão e a instauração da república. Para além desta disputa ideológica havia o trabalho prático destas Sociedades para tentar

Configurar e educar o povo inculco e bárbaro, redefinir a cidade e o cidadão, desenhar no país novas identidades [...]. uma nação livre das divisões irreconciliáveis da dominação senhorial. Para isso, parecia necessário engendrar também o povo que a habitaria, e moldá-lo à imagem e semelhança de Deus, mesmo que fosse apenas o deus Momo que abençoava os Carnavais em que se pugnava pela civilização. Assim, parecia fundamental conquistar sua [do povo] adesão e seu aplauso, dirigi-lo em suas preferências e seus comportamentos, ensinar-lhe idéias e símbolos, inventando tradições (CUNHA, 2001, p.117).

O que estes educados homens da sociedade crioula não se deram conta foi que a instauração da república era incompatível com seus ideais. O novo regime permitia a todos uma presença igual no espaço público, em função disto o número de Grandes Sociedades cresceu, principalmente nos subúrbios habitados pelas classes subalternas. Como se não bastasse ainda geraram novas formas para se brincar o carnaval: o Rancho e o Cordão. Conseqüentemente a pedagogia civilizadora das Grandes Sociedades é posta em xeque, pois “uma multidão de negros e mulatos e préstitos suburbanos sem ‘espírito’ ou luxo pareciam algo muito distante do ideal civilizador que algum tempo atrás levava às ruas a ‘fina flor’ da capital” (CUNHA, 2001, p.119). Podemos inferir que as Sociedades dos subúrbios marcaram a decadência deste tipo de diversão, pois as classes subalternas passaram a ser protagonistas da festa.

O conflito burguesia versus aristocracia vencido pelas Grandes Sociedades acabou por instaurar, dialeticamente, um novo conflito: burguesia versus proletariado. Os intelectuais não poderiam colocar no carnaval carros com alegorias criticando o regime que eles lutaram pela implantação, mas qual era a percepção da população, em especial as classes subalternas a

---

<sup>22</sup> Este período (1894-1930) passou à história como do Café com Leite por causa do acordo de ocupação alternada da presidência da república entre políticos de Minas Gerais (produtor de leite) e políticos de São Paulo (produtor de café). O sistema eleitoral do período permitia este tipo de situação.

respeito deste novo formato do Estado? Como era a divisão do espaço público entre as Sociedades da burguesia e as Sociedades do subúrbio? Para um Rio de Janeiro que no apagar das luzes do século XIX era, nas palavras do memorialista Luiz Edmundo, “cidade de comendadores analfabetos, burgo comercial estrangeirado e podre, desagradável ao olfato, onde vicejam apenas velhas e prosaicas tradições com as quais os espíritos de certa distinção vivem em desacordo, quando não vivem em luta a mais aberta e acesa” (apud CUNHA, 2001, p.120), é fácil inferir que o fluxo de pessoas para brincar o carnaval no centro e a competição pelo melhor espaço traziam à tona os conflitos sociais<sup>23</sup>.

De crítica social as Grandes Sociedades passaram à defesa intransigente de um regime que no início do século XX mostra-se cada vez mais elitista e impopular. Elas passaram a porta-vozes de “reformas urbanas autoritárias, da intervenção médica pela violência, do aparato policial cada vez mais discriminatório. [...] quase sempre a própria multidão – que amara e aplaudira as sociedades [...] era ridicularizada e exposta ao riso público nas suas alusões carnavalescas” (CUNHA, 2001, p.143). Sem identificação com o desfile das Grandes Sociedades as classes subalternas se reuniam em pequenas sociedades e clubes de subúrbio ou mantinham antigas brincadeiras como os zé-pereiras e, no caso dos migrantes nordestinos, grupos de frevo. Duas organizações mudam o panorama carnavalesco no primeiro decênio do século XX: os Ranchos e os Cordões.

Os Ranchos se formavam e se dissolviam desde 1872, mas neste período ainda eram Terno de Reis<sup>24</sup>, com forte influência folclórica nordestina, que iam para as ruas nos dias do carnaval, semanas depois de seu dia tradicional de ocupar as ruas. Estes Ternos eram mantidos por migrantes nordestinos que se fixaram no Rio de Janeiro. Com o tempo sua presença foi sendo adaptada e padronizada para o carnaval, até que em 1906, conforme José Carlos Sebe (1986) ou 1907, conforme Maria Cunha (2001) e Edgar de Alencar (1980) ou 1908, conforme Hiram Araújo (2003) apareceu o Rancho Ameno Resedá, que demarcaria uma espécie de o antes e o depois do carnaval carioca. Essa ocasião significou, também, “o triunfo do modelo baiano das festas religiosas que se havia secularizado e se adaptado às condições da capital” (SEBE, 1986, p.63).

Os Ranchos se desenvolveram de tal forma que os jornais, os intelectuais e os homens públicos prestigiavam as pequenas sociedades assistindo a seus desfiles ou convidando-os a desfilarem diante dos prédios dos jornais. Eram uma contraposição aos Cordões, mais

---

<sup>23</sup> Exemplos deste problema estão nas crônicas de Machado de Assis publicadas no jornal A Semana Ilustrada.

<sup>24</sup> Grupo musical que vai de casa em casa no dia de Reis (6 de janeiro), cantando, pedindo uma prenda e chamando os donos da casa para acompanhá-los em sua caminhada.

desorganizados e considerados violentos (CUNHA, 2001; ARAÚJO, 2003). A organização do grupo contava com fantasias luxuosas e criativas enfeitadas com esplendores nas costas, além de pósticos, painéis e alegorias – menores que as das Grandes Sociedades. Segundo Araújo (2003) a organização dos Ranchos era: (1) Abre-Alas; (2) Comissão de Frente; (3) Figurantes; (4) Alegorias; (5) Mestre de Manobra; (6) Mestre–Sala e Porta–Estandarte; (7) O Primeiro Mestre de Canto; (8) Coro Feminino; (9) Segunda Baliza e Porta–Estandarte; (10) Segundo Mestre de Canto; (11) Corpo Coral Masculino; (12) Orquestra.

Pelos anos de 1920 e 1930, os Ranchos, com participantes predominantemente vindos das classes subalternas, tiveram o seu dia de desfile: a segunda-feira de carnaval no palco nobre do carnaval carioca, a Avenida Rio Branco – antiga avenida Central, cartão postal da cidade modernizada. Este direito de penetração no espaço das elites foi conseguido pela afirmação de “suas identidades culturais através de recursos emblemáticos de cunhos pacíficos” e seu declínio nos anos Vargas foi uma decorrência do desinteresse da mídia e da falta de planejamento cultural (ARAÚJO, 2003, p. 219). Podemos dizer também que a política de propaganda do regime varguista tenha encontrado uma identidade cultural mais pacífica em outros grupos e outras manifestações.

Enquanto os Ranchos foram aceitos por sua proximidade com os anseios da elite os Cordões foram perseguidos por apresentarem características opostas – podemos até mesmo considerá-los uma espécie de Entrudo organizado. Hiram Araújo (2003, p.118) nos mostra um bom exemplo:

[...] os cordões iam passando. Os donos das funerárias sentados com suas famílias na calçada, recebiam a homenagem dos porta-estandartes, que se exibiam numa espécie de parada, como fazem hoje as escolas de samba diante do palanque da comissão julgadora. Se o comerciante gostasse do cordão, fazia um aceno. O estandarte era abaixado, e ele enfiava na ponta uma pequena coroa. Assim, quando esses blocos de foliões apareciam na quadra da Praça 11 já vinham exibindo a maior ou menor quantidade de coroas conquistadas o que gerava brigas memoráveis.

Com certeza muitos foliões acabaram tornando-se clientes da funerária após o desfile, pois numa referência encontramos o seguinte trecho: “Pancadaria grossa. Tudo entra no bolo. Mulher, homem, rapazolas. Rebrilham facas e ouvem-se tiros. Quando a polícia aparece, além de inúmeros feridos, há dois mortos do Estrela [...]” (Luiz Edmundo apud ALENCAR, E., 1980, p.89).

Ao contrário dos Ranchos, trazidos pelos migrantes do nordeste, os Cordões “saíram dos templos. Vêm da festa de N.S. do Rosário, ainda nos tempos coloniais” (João do Rio apud ARAÚJO, 2003, p.116). Logo, era uma manifestação nascida entre as classes subalternas do próprio Rio de Janeiro. Seu desfile era realizado com a seguinte estrutura: o grupo desfilava a

pé, portando fantasias variadas; seus componentes eram predominantemente masculinos; o acompanhamento musical era realizado com forte percussão, por vezes acompanhada de cavaquinho e violão; dois dançarinos vestidos de índio iam à frente abrindo caminho e entoando um canto; um coro repetia o estribilho; mestre-de-pancadaria para dar ritmo à marcha sincopada da percussão (CUNHA, 2001).

O aparecimento de concursos de cordões patrocinados pelos jornais era uma forma de dar representatividade a alguns grupos, enquanto outros eram proibidos de sair às ruas pela polícia. No sábado os estandartes ficavam expostos nas redações, até a segunda-feira quando desfilariam pelas ruas e enfrentariam a violência ao final, na praça Onze (ARAÚJO, 2003; CUNHA, 2001). O apoio dos jornais era menor que o dado aos Ranchos por situações como a descrita por Cartola à pesquisadora Maria Júlia Goldwasser: “Esses eram blocos organizados. Nós éramos desorganizados [...] resolvemos organizar o nosso bloco, organizar o Bloco dos Arengueiros. Esse bloco era a turma da pior espécie, era o que não prestava, a turma que não valia nada. Saía no carnaval não para brincar, mas para brigar” (apud AUGRAS, 1998, p. 24).

Os autores citados até aqui vêm a origem das escolas de samba como resultado da reunião/evolução/reestruturação dos ranchos, dos blocos e dos cordões que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX. Para nós elas surgem no contexto de eliminação do carnaval individualizado e espontâneo das fantasias avulsas e do Entrudo pelo carnaval coletivo e controlado das organizações comunitárias e da propaganda dos veículos de comunicação. Os conflitos sociais da República Velha se faziam presentes nos três dias de folia e a disputa por corações e mentes em torno da forma de se brincar o carnaval era, antes de tudo, um confronto de ideologias. Nós identificamos dois tipos de embate: 1) a luta dava-se de forma vertical, ou seja, elite contra classes subalternas. Aqui os meios de comunicação ocupam o centro do palco, pois são a ressonância dos interesses privados tentando determinar como deve ser a ocupação do espaço público a partir do lúdico. 2) a luta dava-se de forma horizontal, ou seja, as classes subalternas se confrontavam. Os grupos se dividiam por diversos tipos de interesse desde disputas entre nativos e migrantes até questões religiosas, sejam crenças diferentes ou a busca pela liderança dentro de uma mesma fé.

“Não se sabia muito bem quais os limites entre o aceitável e o desejável [...] os riscos decorrentes da ampliação da cidadania pareciam incomodar as elites [... e as primeiras décadas da República foram] estratégicas para as definições posteriores do Carnaval carioca” (CUNHA, 2001, p.155). Como dissemos acima, também as tensões acumuladas durante o ano pelas classes populares, que explodiam no momento em que elas ocupavam o mesmo espaço

da cidade, contribuíram para estas “definições posteriores”. Cordões e Ranchos se ajustavam às exigências da polícia republicana.

nenhum desses grupos se auto-intitula “cordão” – embora a palavra rancho apareça uma vez ou outra ao especificar-se detalhes sobre a forma de apresentação pública de alguns deles. Nesse contexto institucional, ao se auto-intitularem dessa forma e adotarem certos padrões de comportamento, as pequenas sociedades, grêmios e clubes carnavalescos buscavam, por um lado, garantias legais para o seu funcionamento; mas, por outro, mostravam aspirar a foros mais altos de reconhecimento e legitimidade (CUNHA, 2001, p.159).

No contexto da festa não se sabe ao certo como os Cordões foram mudando o comportamento. É um exemplo clássico da má intenção das pessoas nos desfiles em geral, da época, o fato de que as primeiras alas de baianas destes grupos eram formadas por homens, “não por ambigüidade sexual, mas porque as amplas saias ofereciam excelentes esconderijos para suas armas” (AUGRAS, 1998, p.24). O tratamento dado a eles era ambíguo, pois alguns atingiram o reconhecimento almejado, como o Cordão Rosa de Ouro que recebeu de presente de Chiquinha Gonzaga a marchinha *Ó Abre Alas* (ALENCAR, E., 1980). Outros eram combatidos.

Américo Fluminense em fins da primeira década do século XX trata de qualificar os Cordões em suas crônicas para a revista *Kosmos* da seguinte forma:

Enquanto assim corria o Carnaval, os cucumbis [...] mudavam o aspecto dos folguedos comunicando a sua selvageria aos instintos rudes do povo. Dir-se-ia uma afinidade. Deles nasciam os cordões, esses horríveis, fétidos, bárbaros cordões, que dão ao nosso Carnaval de hoje algo de boçal e selvagem com sua imutável melopéia de adufes e pandeiros [...]. Já não há alegria nem espírito, há berreiro de taba de mistura com uivos de africanos em samba (apud CUNHA, 2001, p.176)

No entanto, os participantes destas agremiações sabiam muito bem que haviam diferenças e rivalidades entre diversos grupos dentro de sua classe social. Nos dados compilados por Maria Cunha (2001) encontramos bons exemplos desta cisão. O Rancho *Flor do Abacate*, já ungido pela imprensa após vários carnavais, recebe licença para desfilar sem questionamentos pelas autoridades; o *Grêmio Carnavalesco Estrela do Paraíso* só recebe autorização após sindicância da polícia e levantamento da ficha criminal de sua diretoria; e a *Sociedade Familiar Dançante e Carnavalesca Club dos Mangueiras* é proibido de sair às ruas porque no prontuário de alguns de seus diretores consta a participação em greves<sup>25</sup>.

Além da relação amigável entre alguns grupos e as elites havia a disputa de poder dentro das comunidades. Negros cariocas e *baianos* se enfrentavam principalmente pela liderança religiosa. Os negros migrantes queriam também uma suave integração com as

<sup>25</sup> A autora buscou estas informações nas autorizações policiais de 1910.

instituições. Assim, os Ranchos saíam no carnaval também como forma de demarcar a diferença entre os migrantes e as formas tradicionais do carnaval dos cariocas, tratadas com desdém pelos *baianos*. Os nordestinos montavam seus desfiles para satirizar os terreiros do Rio de Janeiro, tornando seus grupos uma oposição às brincadeiras de carnaval dos negros cariocas – africanismos nas considerações que Américo Fluminense fez acima – e demonstravam uma clara hostilidade com as tradições negras da cidade (CUNHA, 2001). A trajetória de Hilário Jovino Ferreira reflete esta disputa: Ogã, fundador de vários Ranchos, Pernambucano migrado para o Rio de Janeiro e reconhecido – hoje – como um dos principais nomes da estruturação das sementes das Escolas de Samba por ter levado para o carnaval o desfile de Terno de Reis em oposição aos Cordões; freqüentou a casa de Tia Ciata – outro nome fundamental para as Escolas de Samba e mãe-de-santo nordestina – até o momento em que se atritaram em função da disputa pela liderança espiritual e social do grupo.

O jornal *Gazeta de Notícias* instituiu o primeiro concurso de Cordões em 1906, mais do que uma repressão ineficaz pela força, uma parte das elites pensava na introjeção do olho do controle, ou seja, uma vez que existiam critérios de julgamento premiáveis – luxo e originalidade – os componentes dos Cordões passariam a se preocupar com o desfile e provavelmente alguns grupos viriam mais mansos para as ruas. “Perseguindo a glória da premiação e os critérios estabelecidos pelo persistente jornal em seus ímpetos de civilizar os bárbaros, as agremiações logo vão transformando seus desfiles segundo os cânones estabelecidos” (CUNHA, 2001, p.209).

Este fenômeno de transformação pode ser explicado pela a partir das observações que Michel Foucault faz sobre o panóptico de Jeremy Bentham, ou seja, em lugar de ampliar o aparato repressivo busca-se a dissuasão, mais que impedir a realização do mal, fazer com que as pessoas não queiram e não possam fazê-lo pela interiorização do olhar de inspetor que sempre vigia. Enquanto a repressão é onerosa pelo aparato material e a multiplicação da violência do Estado também multiplica a revolta contra o Estado, a dissuasão utiliza-se apenas do olhar vigilante, “um olhar que vigia e que cada um sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; [...] cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo” (FOUCAULT, 1995, p.218). Dentro do mesmo tema o autor ainda entende que enquanto o regime monárquico utilizava-se da câmara escura, a república buscava sua

destruição para evitar o arbitrário político, os monarquistas, as superstições, os complôs, as epidemias<sup>26</sup>.

No caso dos Ranchos este tipo de controle se faz notar desde seu aparecimento. Hilário Jovino exerceu cargos na burocracia do aparato policial e Tia Ciata construiu uma rede de relações com as elites. Ambos e os demais Ranchos realizaram uma estratégia para sua aceitação: “assumiram-se como manifestação folclórica, sossegando a inquietação dos jornalistas [e intelectuais] desconfiados da folia dos pobres. Estabeleceram bases fixas de organização [...] tendência [...] que se fixara no Carnaval carioca a partir das Grandes Sociedades” (CUNHA, 2001, p.218). Esta transformação do Rancho em folclore segue o mesmo caminho de várias outras tradições inventadas.

Uma mudança radical em termos de Carnaval ocorre em 1907. Todos os autores consultados (incluindo outros que não constam de nossas referências) concordam que o aparecimento do Rancho Ameno Resedá altera de forma significativa o panorama de se fazer o carnaval. Para Edigar de Alencar (1980, p.100) a grande mudança “é que eram introduzidos no conjunto musical instrumentos de sopro como flauta, clarinete, sax, bombardinos, pistons e até violinos”. Hiram Araújo (2003) e Maria Cunha (2001) consideram significativo o fato de o Ameno Resedá não ter saído dos terreiros, mas ter nascido da reunião de músicos ligados ao choro que levaram para rua um estilo musical diverso do que se via até este momento. O auge de sua fama e o passaporte para a aceitação plena foi o desfile realizado no Palácio das Laranjeiras, em 1911, para o marechal-presidente Hermes da Fonseca. Existiram outros Ranchos não religiosos, mas não eram bem vistos por causa da presença de imigrantes europeus vinculados aos sindicatos.

Depois de 55 anos que a Sociedade Congresso das Sumidades Carnavalescas foi ao Paço Imperial beijar a mão de D. Pedro II e mostrar uma nova maneira de ocupação do espaço público durante o carnaval, o Ameno Resedá vai demonstrar sua docilidade frente o poder instituído. A burguesia recebe o afago na cabeça da aristocracia e ao assumir o poder tem o proletariado a lhe pedir a mão sobre a pele.

A aceitação dos Ranchos não será a única novidade na segunda década do século XX. Em 1917 surge a música *Pelo telefone*, que passou à história como primeiro samba. No entanto, Edigar de Alencar (1980) faz a ressalva que o samba enquanto gênero musical já existia por este tempo, seja em discos no Ceará ou em filmes realizados em Porto Alegre. Para

---

<sup>26</sup> Foucault está falando do período revolucionário na França, mas podemos dizer que provavelmente este mesmo sentimento moveu a reforma urbana do Rio de Janeiro: iluminar os cantos escuros. No caso do Brasil, sem a ideologia da Revolução.

este pesquisador a diferença é que “o maxixe PELO TELEFONE considerado como o primeiro samba a ser lançado com essa designação significando coreografia urbana, isto é, dança a dois, e não como festa, pagode ou bailarico, fez furor” (ALENCAR, E., 1980, p.122). A composição foi uma criação coletiva em um dos sarais na casa de Tia Ciata, mas espertamente registrada por Donga<sup>27</sup>. Segundo Almirante (apud ALENCAR, E., 1980) os principais nomes responsáveis pela criação de *Pelo telefone* foram Mauro de Almeida, João da Mata, mestre Germano, Tia Ciata, Hilário Jovino, Sinhô e o próprio Donga.

## 6 Surgimento das escolas de samba

Inventado o samba faltava ainda um longo caminho de lapidação para que ele chegasse às ruas em condições de competir com os Ranchos e Cordões na preferência dos foliões. Maria Cunha (2001) nos mostra que o fôlego dos Cordões não é o mesmo e que os Ranchos dominam a cena por volta de 1923. Um subproduto dos Ranchos, mais aceitos que os Cordões, foram os Sujos, cujo objetivo inicial, pelos idos de 1910, era ridicularizar os Ranchos adversários. Já nos anos 1920 estes Sujos usavam seu humor como crítica social, como o caso do *Macaco é outro*, uma réplica ao tratamento racista dado à população negra.

De qualquer forma, e símios à parte, ao final das duas primeiras décadas do século XX o perigo representado pela insistente presença dos trabalhadores pobres no Carnaval de rua parecia controlado, aos olhos dos guardiães da regeneração urbana, da civilização e da modernidade carnavalesca [...]. Com suspiros de alívio, as elites “pensantes” puderam ver nele [carnaval] uma “expressão nacional” em que a “alma do povo” afluía em sua verdadeira expressão, um momento de suspensão dos conflitos e de pacífica e alegre convivência social em um país possível. No fundo, para elas, o macaco continuava sendo o mesmo. Mas agora parecia que se poderia rir com alívio de suas tentativas de parecer humano (CUNHA, 2001, p.239).

Araújo (2003) cita um grupo de sambistas do Estácio que em busca de respeito e admiração, resolveu imitar as turmas dos Ranchos, constituindo uma agremiação que se impondo pelo samba seria bem aceita como o eram os ranchos. Os mais famosos fundadores desta agremiação foram: Ismael Silva, Nilton Bastos e Juvenal Lopes. A denominação atribuída à nova agremiação que os sambistas propunham tem pelo menos duas versões, trazidas por Araújo (2003). A primeira diz que Ismael Silva chama a si a glória de ter inventado o nome *escola de samba*. Como o grupo se reunia justamente próximo da escola normal, os sambistas concordaram que, tendo muita sabedoria a respeito do samba, podiam ser considerados

---

<sup>27</sup> Donga (Ernesto dos Santos) tornou-se um dos principais compositores do carnaval.

mestres e formavam, portanto, uma *escola de samba*. Pode-se acrescentar que Ismael Silva dizia: “nós não somos um bloco qualquer, nós somos *escola de samba*” (AUGRAS 1998, p.25). A outra versão é de Almirante e Édson Carneiro (apud ARAÚJO, 2003, p.220) que atribuem o título à popularização do tiro de guerra em 1916 (a voz de comando era “Escola, sentido!”). Jota Efegê (apud AUGRAS, 1998) cita ainda o fato de o Rancho Ameno Resedá usar a denominação de *rancho-escola* desde a sua fundação.

Os sambistas do Estácio batizaram o grupo de *Deixa Falar*. No entanto, Augras (1998) e Araújo (2003) mostram que as intenções iniciais não se concretizaram e esta primeira Escola de Samba, por várias razões, nunca deixou de ser Rancho, até seu desaparecimento em 1932. A novidade introduzida pelo *Deixa Falar* foi a tentativa de mudar o compasso com a invenção de um surdo de marcação e do tamborim, pois até então “o estilo não dava para andar. [...] o samba era assim: *tan tantan tan tantan*. [...] aí a gente começou um samba assim: *bum bum praticumbum prugurundum*” (ISMAEL SILVA apud ARAÚJO, 2003, p.220).

Monique Augras (1998, p.25) considera que o fim dos anos 1920 presencia o samba rumando para a respeitabilidade com a adição da palavra *escola*, pois citando Ari Araújo: “[Escola de Samba traz] o desejo de ascensão social e reconhecimento pela sociedade como um todo não só do samba como do negro, visto ser a *educação* a via oferecida pelo sistema para tanto”. Devemos considerar também que a mudança nas formas da folia deste período se deve também a fatores temporais. Nos anos 1920 o país experimenta a primeira geração que não conviveu com o período escravocrata e nem com o Império, portanto as tensões anteriores (ex-senhores versus ex-escravos ou aristocratas x burgueses) tornaram-se reminiscências dos pais já sexagenários. No campo político a República Velha prepara o terreno para o período Vargas, que será definitivo para uma série de mudanças, principalmente nos campos da educação, da cultura e da comunicação.

## 6.1 AS PRIMEIRAS ESCOLAS DE SAMBA E A OFICIALIZAÇÃO DO DESFILE

No mesmo ano de criação da *Deixa Falar*, 1928, surge também aquela que foi efetivamente a primeira Escola de Samba: *Estação Primeira de Mangueira*. Tanto a Mangueira quanto as demais Escolas deste período surgiram quando uma parte dos membros dos blocos e Cordões ficaram mais amadurecidos e evitavam sair no carnaval para brigar com moradores de outros bairros. Também os componentes de Ranchos e bandas abandonaram suas agremiações originais em função de desentendimentos ou outras razões pessoais. Por serem seus membros das classes subalternas, é impossível reconstituir com exatidão suas histórias. De qualquer forma em 1930 cinco Escolas de Samba estão presentes no carnaval do

Rio de Janeiro: Cada Ano Sai Melhor (São Carlos); Mangueira, Oswaldo Cruz e Para o Ano Sai Melhor (Estácio); e Vizinha Faladeira (Praça Onze) (AUGRAS, 1998; ARAÚJO, 2003).

É também no ano de 1930 que os barões do café são apeados do poder. O novo grupo no poder, comandado por Getúlio Vargas, sabia da necessidade de conquistar as classes subalternas ideologicamente, daí a necessidade da criação de símbolos de identidade nacional para serem usados na indústria cultural que aportava com toda a força no Brasil. No caso do samba aproveitaram os novos ventos da antropologia para alçá-lo à condição de tradução da alma brasileira.

Reflexo desta tradução pode ser exemplificado através do texto de Hermano Vianna (2002) que resgata um encontro em 1926 entre Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre (ambos com obras fundadoras da identidade brasileira), Prudente de Moraes Neto, Villalobos, Luciano Gallet (ambos compositores eruditos), Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha (três compositores de samba). Concordamos com Vianna quando ele considera que

Essa “noitada de violão” pode servir como alegoria [...] da “invenção de uma tradição”, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa o lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade. A naturalidade do episódio não nos deve enganar: seu aspecto de fato corriqueiro foi obviamente construído, como também acontece com acontecimentos narrados em mitos fundadores de todas as tradições. O fato de tal encontro não se ter transformado em mito [...] só mostra que se acreditava realmente que uma reunião como aquela era algo banal, coisa de todo dia, indigna de um registro mais cuidadoso (VIANNA, 2002, p.20-21).

Os jornalistas Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Alexandre Gonçalves Pinto, copiando o estilo de seus antecessores do século XIX, também contribuíram para alçar o samba (e o choro) a esta condição de tradução da alma brasileira.

Os três, sem dúvida nenhuma, ajudaram a “inventar” a grande tradição musical urbana carioca e, por extensão, brasileira: o choro e o samba como símbolo de identidade nacional. Privilegiaram explicita e cuidadosamente determinadas imagens em detrimento de outras e essas escolhas algumas vezes definem diretamente, melhor dizer evidenciam, os valores de época em relação aos autores e músicos dessa música urbana de que falam (BRAGA, 2002, p.195).

O samba, já famoso no resto do país presencia as Escolas de Samba ocupando o espaço urbano. Com tantas preocupações para se tornar visível à população carioca e ocupar um lugar de respeito que as tornasse importantes, não havia tempo para criarem uma nova estrutura procissional, uma forma especial de cortejo. A Escola de Samba, para sua evolução pelas ruas da cidade “aproveitou o desenvolvimento dos ranchos em suas estruturas procissionais – somente o samba faz diferença fundamental entre rancho e escola: diferença de ritmo, de ginga, de evolução, de número de figurantes” (ARAÚJO, 2003, p. 220). A forma

organizada de saírem a público não acabou com a rivalidade entre os grupos carnavalescos. Mas o caminho para se evitar a violência já estava dado pelos jornais desde o século XIX: o concurso.

O repórter que primeiro reservou um espaço na mídia para as Escolas de Samba foi Carlos Pimentel do jornal *Mundo Sportivo*. Ele entrevistava o pessoal ligado ao carnaval para preencher o noticiário no período entre os torneios de futebol e remo. A idéia de promover um concurso entre as escolas coube a Mário Filho, proprietário do veículo. Assim, em 1932, na Praça Onze, com um regulamento esboçado pelo jornal, num coreto armado precariamente e com uma comissão julgadora aconteceu o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba (CABRAL, 1996, p.59-60, 68-71). Esta comissão julgadora foi formada por Álvaro Moreira, Eugênia (mulher de Álvaro), Orestes Barbosa, Raimundo Magalhães Júnior, José Lira, Fernando Costa e J. Reis. Das 19 escolas que se apresentaram, cinco foram premiadas, cabendo o primeiro lugar à Mangueira, um empate no segundo posto entre Vai Como Pode e Linha do Estácio, seguidas de Para o Ano Sai Melhor em terceiro e Unidos da Tijuca em quarto (AUGRAS, 1998, p.29-30). A presença de uma comissão julgadora com jornalistas e intelectuais reforça os movimentos das elites no intuito de controle, da mesma forma que era realizado no século XIX. Com certeza o ambiente da praça Onze, palco do desfile e do samba nos outros dias do ano era visto com desconfiança, pois ali se misturavam tanto o proletariado quanto pequenos comerciantes judeus, turcos e ciganos.

Além de levar ao domínio público a existência das Escolas de Samba e de seu desfile, o concurso e a premiação abriram o caminho para a instituição de normas e controles.

Do ponto de vista do controle social, os concursos são sem dúvida eficazes. Premiar o desempenho de determinado grupo permite reforçar padrões de representação e dissuadir outros grupos de seguir rotas desviantes. Sob a aparência de valorizar a produção desses grupos, o concurso institui uma hierarquia de valores, estéticos alguns, ideológicos quase todos, que, ao legitimar certas atuações e desqualificar outras, acaba assegurando a manutenção de um modelo estável e de fácil fiscalização. E o primeiro passo para tanto é a regulamentação do desfile (AUGRAS, 1998, p.30).

Neste mesmo ano o prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, “grande animador do carnaval, entregara ao Touring Club a realização da festa maior do Brasil, que decorreu animadíssima” (ALENCAR, E., 1980, p.215). Neste momento o carnaval é a principal manifestação popular do país, mas as Escolas de Samba não ocupam o centro do palco.

No ano seguinte, 1933, o jornal *O Globo* aproveitou o sucesso alcançado pelo *Mundo Sportivo* e, por causa do fechamento do concorrente, patrocinou o desfile das Escolas de Samba e selecionou quatro quesitos para serem julgados pela comissão formada por jornalistas e intelectuais interessados em samba: (1) poesia do samba; (2) enredo; (3)

originalidade; (4) conjunto. Aprofundando o reconhecimento oficial das Escolas de Samba, o seu desfile foi inscrito no programa do Distrito Federal e do Touring Club (AUGRAS, 1998, p.30; CABRAL, 1996, p. 75-79).

É neste segundo ano que surge o primeiro samba-enredo, com a Escola de Samba Unidos da Tijuca. Até então a poesia do samba estava considerada, mas não em sua relação com o enredo. Em geral, havia dois sambas um de ida e outro de volta, ambos sem relação com o tema do desfile. Os sambas eram improvisados por verdadeiros repentistas que criavam versos alusivos ao momento do desfile e eram emendados com estribilhos do conhecimento popular (AUGRAS, 1998, p.31-33, 37). Araújo (2003, p.271-273, 356) diz que no período que compreende os anos 1930 e 1940 o samba-enredo não existia como gênero musical, por isso causou surpresa, em 1933, a ligação do samba da Unidos da Tijuca com o seu enredo. A novidade não impediu que a Mangueira fosse novamente campeã, seguida da Azul e Branco do Salgueiro, com a inovadora Unidos da Tijuca em terceiro lugar. O crescimento das Escolas de Samba era visível, pois 28 agremiações se inscreveram no concurso de 1933, contra 19 inscritas na disputa do ano anterior.

O regulamento criado pelo jornal *O Globo* marcou definitivamente o modo pelo qual as Escolas de Samba se comportariam nas ruas: estavam proibidos os instrumentos de sopro no acompanhamento musical e era obrigatória a presença das Baianas - o desfile ainda não era realizado por alas (ARAÚJO 2003, p.357; CABRAL, 1996, p.78-79). Duas tradições do carnaval estavam inventadas pelos intelectuais e jornalistas e se reproduziram como se fossem ecos de um passado imemorial chegado ao Brasil nos porões dos navios negreiros.

A oficialização definitiva desta nova forma de participar da folia acontece no aniversário da cidade do Rio de Janeiro – dia de São Sebastião – em 1934. Na descrição de Augras (1998, p.32-34) e Araújo (2003, p.226-227), uma grande festa com a participação de todas as agremiações carnavalescas acontece no Campo de Santana, com cobrança de entradas para quem quisesse assistir aos desfiles. A renda da venda de ingressos foi revertida para as entidades e os percentuais demonstravam o prestígio e a popularidade de cada uma: 35% ficaram com as Grandes Sociedades, 30% coube aos Ranchos, 25% foi entregue aos blocos, 7% da verba resultante foram destinados às Escolas de samba e os 3% restantes coube ao Clube Carnavalesco do Andaraí. Em setembro do mesmo ano é constituída a União das Escolas de Samba. Entidade que antes do carnaval de 1935 se dirigia ao prefeito Pedro Ernesto através de carta na qual declarava que

[pretende nortear] os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade. [...] Explicadas que

estão as finalidades desta agremiação, sob o vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, seus instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno da nossa festa máxima (AUGRAS, 1998, p.34).

Estava mais que amansada a plebe rude que passou a habitar os morros da agora Cidade Maravilhosa. Prova disto foi a assinatura de um decreto de reconhecimento da União das Escolas de Samba pelo prefeito (AUGRAS, 1998).

O ano de 1935 marca a organização oficial do desfile das Escolas de Samba pela prefeitura do Rio de Janeiro, sob o patrocínio do jornal *A Nação*. Em sua regulamentação estavam os seguintes quesitos: (1) originalidade, (2) harmonia, (3) bateria e (4) bandeira (AUGRAS, 1998; CABRAL, 1996). Mas segundo Hiram Araújo (2003, p.358) o julgamento foi sobre: (1) originalidade, (2) harmonia, (3) bateria e (4) letra de versos. Seja como for a novidade estava por conta da comissão julgadora, integrada pelo sambista Ismael Silva, um dos fundadores da *Deixa Falar*. Podemos entender que a partir desse momento em que os sambistas já podem ocupar o mesmo patamar dos intelectuais e jornalistas, já se instala o olho do controle nas Escolas de Samba e a conseqüente atitude de obediência às regras oficiais. O ciclo evolutivo

[...] das escolas de samba, até chegar à atual feição de ‘maior espetáculo da terra’ é pautado por episódios sucessivos de docilidade, resistência, confronto e negociação, pondo em cena diversas modalidades de solução para o conflito entre desejo e necessidade, entre a expressão genuína e o atendimento às exigências dos diversos patrocinadores, sejam eles ligados ao Estado, à indústria turística ou à contravenção (AUGRAS, 1999, p.38).

Além de se firmarem institucionalmente em 1935 as Escolas de Samba tiveram que dar uma contrapartida ao Estado: elas foram obrigadas a se registrarem como Grêmio Recreativo Escola de Samba – GRES – na Delegacia de Costumes e Diversões e atenderem a uma estrutura organizacional: coro masculino, abrindo o desfile; pastoras, apoiando-o quando do samba principal; porta estandarte e mestre-sala; baianas e o “carramanchão”, compositores e músicos. Estrutura que permaneceu até 1950, desfilando na Praça Onze (SEBE, 1989). Em seu capítulo sobre as Escolas de Samba *primitivas*, agremiações com cerca de 70 a 100 participantes, Hiram Araújo (2003, p.225-226) descreve detalhadamente a estrutura do período: 1) Pede passagem (abre-alas), tabuleta com nome e símbolo da Escola; 2) Comissão de frente (linha de frente), formada pelos integrantes mais importantes; 3) primeiro Mestre-sala e Porta-bandeira; 4) primeiro Puxador e primeiro Versador, o Puxador ajuda o coro na primeira parte do samba e o Versador se responsabiliza por improvisar a letra para o resto do desfile; 5) Caramanchão, onde ficam os convidados; 6) Coro, formado por vozes femininas

cuja evolução acontece em torno do Caramanchão; 7) segundo Puxador e segundo Versador, mesma função dos primeiros; 8) Bateria, instrumento de percussão podendo ter acompanhamento de instrumentos de cordas<sup>28</sup>; 9) Baianas de linha, ladeavam a Escola para proteger o desfile, eram geralmente homens com navalha sob as saias.

Apesar do reconhecimento oficial muitos problemas ainda envolviam a apresentação das Escolas de Samba. O ano de 1936 transcorreu sem problemas e houve premiação em dinheiro. Mas em 1937, no meio da madrugada e do desfile o delegado Dulcídio Gonçalves retirou o cordão de isolamento e o policiamento da praça Onze, o que impediu o desfile de metade das 32 Escolas inscritas. No ano seguinte, 1938, as chuvas impediram a competição pela ausência da comissão julgadora, mesmo assim as Escolas desfilaram (AUGRAS, 1998; ARAÚJO, 2003).

1939 viu o surgimento de uma lenda que persiste até hoje: a influência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no enredo das Escolas de Samba, obrigando o uso de temas brasileiros. Ao contrário do século XIX em que os intelectuais, os jornais e o Estado tentavam domesticar a plebe rude dos Cordões, Ranchos e Entrudo, o final do primeiro terço do século XX já a encontra devidamente domesticada. A exigência do tema nacional parte dos próprios sambistas e de sua entidade representativa, sem que Estado ou Elites precisem se manifestar. Quem apurou esta informação foi Haroldo Costa (apud AUGRAS, 1998, p.45):

Em 1938, Eloy Antero Dias, o Mano Eloy da Império Serrano, outra grande figura da galeria dos grandes sambistas históricos, era o presidente da União das Escolas de Samba, que naquela oportunidade tentava ordenar os desfiles através de um regulamento cujo artigo primeiro era assim redigido:

“Art. 1.º - De acordo com a música nacional, as escolas não poderão apresentar os seus enredos no carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos ou carretas, assim como não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação”.

Vale lembrar que o DIP foi criado apenas no final de dezembro de 1939. Muito provavelmente Mano Eloy buscava angariar a simpatia e as migalhas do estado paternalista que foi criado por Getúlio Vargas.

---

<sup>28</sup> Isto foi uma imposição aos desfiles das Escolas de Samba, pois originalmente o samba aceitava participação dos metais. Ismael Silva teve sua Escola desclassificada em um concurso não-oficial dos anos 1920 porque a bateria tinha flautistas (Encontramos este acontecimento citado nos livros de Sérgio Cabral, Maria Cunha, Monique Augras e Hiram Araújo, além de alguns sítios da Internet).

## 6.2 PERÍODO DE CONSOLIDAÇÃO

Introduzindo mudanças de forma gradual e lenta as escolas de samba iam se individualizando e, nas décadas de 1940 e de 1950, já se pode falar em identidade – possuem enredo, samba de enredo (termo usado efetivamente a partir dos anos 1950), alegorias e fantasias.

Esses arcabouços dão identidade própria às escolas de samba. Já é possível diferenciá-las das Grandes Sociedades, ranchos e blocos. Tal estrutura montou-se sobre uma disposição ritualista composta pelo ritmo e pela dança, que guardou com mais força os signos e símbolos das raízes. Nestas décadas as escolas de samba, ainda ‘tribais’, refletem com grande intensidade os valores das comunidades. Tiques, cacoetes, hábitos tornam reconhecíveis os sambistas da Portela, Mangueira, Império Serrano etc. O exemplo mais claro se refere às baterias. Nessa ocasião, as batidas das baterias das escolas de samba indicam de longe as agremiações desfilantes (ARAÚJO, 2003, p. 230-231).

Embora possa parecer resolvida a busca de visibilidade das escolas, elas ainda estavam longe da Avenida Rio Branco, reservada às Grandes Sociedades, aos Ranchos e ao Corso que exibia a elegância da burguesia no domingo de carnaval. Começava a difícil tarefa da distribuição de verbas e prestação de contas e, sobretudo, se enquadravam na regra do jogo oficial. Como diz Augras com certo realismo: “Tudo deixa supor que a transformação progressiva do desfile da estrutura das escolas de samba e, particularmente, a importância cada vez maior do samba-enredo, caminham *pari passu* com a expectativa oficial” (AUGRAS, 1998, p.35).

De 1940 a 1942 a prefeitura do Rio de Janeiro exerceu completo controle sobre as Escolas de Samba através da burocratização da inscrição e de um regulamento detalhado sobre o desfile. Paralelamente

A valorização da produção cultural do morro vinha-se inserir no nacionalismo getulista, cujos intelectuais se empenhavam em promover o folclore brasileiro [...] são constantes os artigos referentes a folclore e cultura popular [...] realçar aquilo que se julgava ser “intrínseco” ao homem brasileiro implicava o interesse pelo samba. Mas aos olhos da elite intelectual era claro que não se podia deixá-lo proliferar em qualquer direção. [...] Era necessário educá-lo, dar-lhe formato mais civilizado, mais condizente com os padrões da moderna nacionalidade (AUGRAS, 1998, p.51-52).

A diferença em relação ao século XIX é que aqui se busca uma identidade nacional mestiça, já elogiada com a publicação de *Casa Grande & Senzala* em 1933. Além disto, e talvez mais importante, mas que não é objeto de nosso estudo, a necessidade de a Indústria Cultural conseguir um produto aceitável nas várias regiões do país, pois a indústria fonográfica e o rádio precisavam de um produto que permitisse a venda em escala para crescerem em todas as regiões.

Os carnavais de 1943 a 1945 foram chamados de *carnavais de guerra* e as subvenções e controle da prefeitura do Rio de Janeiro sobre o desfile foram suspensos. A Liga de Defesa Nacional e a União Nacional dos Estudantes tornaram-se responsáveis pela realização do desfile. Um sonho das Escolas de Samba acabou se concretizando, o préstito passou da praça Onze – posta abaixo em 1942 – para a avenida Rio Branco (ARAÚJO, 2003). Neste período é possível ver o resultado da investida do Estado Novo sobre o samba: as Escolas desfilaram aos domingos, o dia mais nobre, enquanto a segunda-feira ficou com o desfile dos Ranchos, corso, blocos e Grandes Sociedades (AUGRAS, 1998, p.55).

A segunda metade dos anos 1940 presencia o fim da Segunda Guerra Mundial, o fim do governo Vargas, a constituição de um mundo bipolar com repercussões no Brasil e a retomada da organização dos desfiles das Escolas de Samba pelo Estado. A novidade no desfile de 1946 foi o julgamento pela primeira vez da coreografia de Mestre-sala e Porta-bandeira e o fim dos sambas com versos improvisados. É neste ano que o Partido Comunista Brasileiro (PCB), em seu breve período de legalidade, se aproxima da União Geral das Escolas de Samba – após um namoro que havia começado em 1936 – esta aproximação leva a uma reação dos setores anticomunistas, que fundam a Federação Brasileira das Escolas de Samba. Esta última torna-se a entidade subvencionada pelo poder público a partir de 1948. No ano seguinte passam a acontecer dois desfiles separados, um a cargo da prefeitura e da Federação e o outro organizado pela União Geral, uma das versões sobre esta separação diz respeito à vitória da Império Serrano, que levantou suspeitas sobre a Federação das Escolas, pois o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Escola não saiu no início do desfile conforme a tradição. Mangueira e Portela se desligam da Federação, prometendo dar nova vida à União Geral das Escolas de Samba. O PCB, posto na ilegalidade, não tem mais influência nas Escolas de Samba (CABRAL, 1996; AUGRAS, 1998; LINHA... www, 2006).

O ano de 1949 presencia os meios de comunicação eletrônicos chegarem ao desfile das Escolas de Samba: ocorre a primeira transmissão ao vivo do carnaval pela Rádio Continental (LINHA... www, 2006). Segundo Edigar de Alencar (1980, p.337) é o ano, também, das entidades cobradoras de direitos autorais definirem, por causa dos preços, aquilo que os clubes (de acordo com a disponibilidade de caixa) poderão tocar nos bailes de carnaval. Para este pesquisador “o povo não escolhe, não samba, não canta o que desejaria, mas o que a orquestra ou o conjuntinho executa. Também o rádio e a televisão [sic] só transmitem certas músicas”.

O legado do governo Dutra acabou sendo mais ditatorial que o do Estado Novo: alinhamento incondicional com os Estados Unidos, perseguição aos comunistas a exemplo do

Macarthismo, proibição do jogo. Maria Laura Pereira de Queiroz (apud AUGRAS, 1998, p.63-64) considera que esta proibição foi o golpe de misericórdia nas Grandes Sociedades, que funcionavam como clubes de jogatina durante o ano, financiando seus desfiles com o lucro do jogo. “Num aspecto talvez paradoxal, foi também o governo Dutra o responsável pelo aumento da visibilidade das escolas de samba, conseqüência da decadência das grandes sociedades carnavalescas” (AUGRAS, 1998, p.64)

No desfile das ruas mudanças vão aparecer no ano de 1952. As entidades Federação e União Geral se reuniram, no dia 5 de março, na Associação das Escolas de Samba e o regulamento dos desfiles passou a determinar que as alas se apresentassem fantasiadas e não com uniformes e que o samba estivesse relacionado ao enredo. Foi essa característica que permitiu ao samba-enredo constituir-se como gênero musical próprio. Com o Partido Comunista na ilegalidade, as escolas deixam de ser palco de disputas políticas. Deixam de existir dois desfiles distintos com diferentes campeões, conforme vinha ocorrendo desde 1949. As Escolas também passam a ser divididas em dois grupos desfilando em locais distintos – na av. Presidente Vargas e na Central do Brasil. No primeiro, inscrevem-se escolas de samba com um mínimo de 300 componentes e, no segundo, exige-se um mínimo de cem; era uma forma de tentar controlar o horário de término da festa (LINHA... www, 2006; CABRAL, 1996, p.161-168). Pela crescente presença de público a Prefeitura instala um tablado com um metro de altura para o desfile das Escolas principais, que deixa de ser montado a partir do carnaval de 1957, quando as Escolas de Samba trocam o local de desfile (ARAÚJO, 2003).

A comercialização do desfile começa a ganhar forma no carnaval de 1958, ano no qual o grande volume de público institui um novo tipo de comércio: o pagamento de CR\$ 5 (cinco cruzeiros) para assistir ao desfile acomodado em caixotes de madeira. E pela primeira vez a comissão julgadora pôde dar a nota fracionada (LINHA... www, 2006; ARAÚJO, 2003).

A valorização real do samba-enredo ou samba de enredo, enquanto criação musical, só aconteceu efetivamente a partir da década de 1950. Edigar de Alencar, por exemplo, deixa isto claro em seu livro quando comenta que

Geralmente tais sambas são longos, de letras extensas, rimas escassas, e fazem o relato de um fato ou a descrição de um personagem. Pouco poderemos falar desse gênero porque se trata de música quase particular, cantada somente no desfile da escola. Raramente é gravada e pela sua extensão poética e às vezes melódica é difícil de ser decorada pelo povo (1980, p.378-379).

Estas afirmações devem ser resquícios da primeira edição da obra, datada de 1965, quase dez anos antes da assinatura do primeiro contrato de gravação das Escolas de Samba com a indústria fonográfica. Ainda ecoa o momento de afirmação do gênero.

Augras (1998, p.65) acredita que um livro foi fundamental na constituição dos enredos de temas nacionais: *Porque me ufano do meu paiz*, de Afonso Celso, escrito em 1921. Esta obra enumera os ideais de superioridade do Brasil: grandeza territorial, beleza, clima, ausência de calamidades, excelência do tipo nacional, generosidade da natureza; adicionados aos aspectos históricos de suavidade do regime colonial, sistema escravista suave, generosidade com os outros povos. A partir destes aspectos os grandes eventos nacionais seriam a atuação dos Jesuítas, as investidas dos bandeirantes, a república dos Palmares, a guerra contra os holandeses, a retirada da Laguna e a Independência.

### **6.3 DA CHEGADA DEFINITIVA DA INDÚSTRIA CULTURAL AO MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA**

Hiram Araújo chama o período que compreende as décadas de 1960 e de 1970 de “sincretismo cultural” no samba. É o momento de uma mudança intrínseca (ou paralela) a uma transformação na sociedade em geral. A principal transformação foi a transferência da população das zonas rurais para as zonas urbanas

A crescente transformação do Rio, sem os cuidados básicos de preservação cultural, a criação de uma classe média participante e a migração progressiva de pessoas de outras regiões (principalmente do Norte) substituem os costumes e tradições (locais), por modismos e expressões alienígenas. Instala-se uma espécie de cosmopolitismo. O carnaval sofre essa influência. Quem não adere fica para trás. O entrudo é substituído, as Grandes Sociedades e ranchos carnavalescos se esvaziam. As marchinhas carnavalescas têm o mesmo destino. As escolas de samba, manifestações autenticamente cariocas, se adaptam às características da cidade. Os primeiros sintomas de tais transformações são desencadeados na Salgueiro (ARAÚJO, 2003, p.231).

Em 1960 o Presidente da Salgueiro, Nelson de Andrade, forma um grupo de artistas plásticos para desenvolver um trabalho de elaboração visual. É o marco de uma alteração na apresentação: os temas extrapolam a historiografia oficial; os materiais se diversificam; e os artesãos da comunidade são substituídos por artistas e profissionais especializados – do Teatro Municipal, da Escola de Belas-Artes e depois o pessoal da TV (ARAÚJO, 2003, p.231-232). A comparação com as Grandes Sociedades, o carnaval da elite, já não seria mais possível, pois elas pertenciam a um passado perdido na memória; estava aberto o caminho para a interferência direta, não mais de intelectuais e jornalistas provincianos, mas da Indústria Cultural.

Neste mesmo ano a Mangueira transforma suas baianas em ala. Aproveitando a aproximação da classe média com as Escolas de Samba e a presença constante de pessoas externas à comunidade, Mangueira e Portela fecham suas quadras em 1961 e passam a cobrar ingressos para quem for assistir aos ensaios. No ano seguinte a prefeitura do Rio de Janeiro compreende o potencial de explorar economicamente o desfile das Escolas e constrói as primeiras arquibancadas na avenida Rio Branco. Neste ano são vendidos 3,5 mil ingressos. Tem início a comercialização oficial dos desfiles. É em 1964 que as Escolas de Samba são definitiva e irremediavelmente invadidas pelos foliões de classe média. Portela e Mangueira, por exemplo, viram seus desfiles saltarem de cerca de 90 componentes nos anos 1930 para algo em torno de 1,2 mil pessoas. Este crescimento gerou o primeiro subproduto no ano seguinte: a criação do desfile das campeãs (LINHA... www, 2006).

A televisão, meio de comunicação que estava se firmando no país, não deixa as Escolas de Samba fora de sua programação. A TV Continental foi a primeira emissora a transmitir flashes dos desfiles no ano de 1960 (ARAÚJO, 2003, p.334). Em 1966 a Rede Globo transmite pela primeira vez o desfile na íntegra. Ao longo dos anos 1960, com a habilidade de aceitar as modernizações, na visão complacente de Sebe (1989, p.73), as Escolas de Samba valem-se delas como forma de manter e aumentar o prestígio, em 1965, centenário da cidade do Rio de Janeiro, o carnaval das Escolas de Samba já era “o maior espetáculo popular do mundo”. Ao contrário, como vimos acima, do que foi o aniversário da cidade de 30 anos antes, no qual as Escolas eram meras coadjuvantes.

Carlos Sebe (1989, p.65-70), apesar de seu otimismo observa que passando para o gosto da classe média, as Escolas foram perdendo a fidelidade às suas cores tradicionais, aderindo às cores fortes a ao branco, prateado e dourado, ganharam em luxo e perderam em relação ao *samba no pé*, ainda que alguns princípios básicos se mantivessem ou fossem revitalizados como, por exemplo, a valorização do casal porta bandeira/mestre sala. Toda a movimentação que marca o início da mudança estética nas Escolas de Samba vai se aprofundar na década seguinte.

Os anos 1970 percebem o ritmo da bateria se acelerar, pois o gigantismo das Escolas tem que caber em um tempo-limite rigoroso para o desfile. Ainda por causa do tempo as alas se tornam compactas e os destaques sobem aos carros. O samba de enredo também sofrerá alterações: ele torna-se mais curto na letra e também se acelerará para acompanhar a batida da bateria (ARAÚJO, 2003, p.231-232, 279). Esta modificação será importante para a indústria fonográfica, pois agora estes sambas-enredo já poderão ser comercializados, primeiro em discos e depois nas rádios. O encurtamento da letra facilita a memorização e o conseqüente

reconhecimento, ou, pensando no samba a partir do ponto de vista de Adorno (1999, p. 80-81) podemos dizer que se igualou o produto oferecido para que todos aceitem um estilo musical oficializado e transformado em mercadoria.

O caráter de mercadoria do samba de enredo toma forma final em 1973, quando as Escolas assinam contrato (pela primeira vez) com a gravadora Top Tape<sup>29</sup> para gravar o disco com os temas do carnaval daquele ano. O produto se transforma em um fenômeno de vendas, ou seja, o samba-enredo se torna um negócio rentável (LINHA... www, 2006). Isto não significa que a indústria fonográfica estava alheia ao mundo das Escolas de Samba, cantores como Emilinha Borba e Jorge Goulart incluíram sambas-enredo em seus discos a partir de 1954. Nos anos 1960 músicos das Escolas de Samba lançaram compactos com suas composições para o carnaval, além de terem seus sambas-enredo incluídos nos discos da nova geração de cantores, Eliana Pitman e Jair Rodrigues, por exemplo. O primeiro LP – com captação de áudio ao vivo – exclusivamente de sambas-enredo é lançado pela gravadora Codil em 1968, experiência repetida no ano seguinte. Em 1970 a gravadora Caravelle faz o disco das Escolas de Samba gravado em estúdio. Vendo a possibilidade de lucro com o crescimento de vendas a Associação das Escolas de Samba tenta produzir sozinha o disco do ano seguinte – obviamente, por desconhecer os mecanismos da Indústria Cultural –, resultando num monumental fracasso. A tentativa frustrada da Associação abre as portas para que a Top Tape assumira a produção e vendagem dos discos<sup>30</sup> (ARAÚJO, 2003, 278-283).

A partir da indústria fonográfica o puxador de samba e o compositor tornam-se funções importantes dentro da Escola. Neste início de anos 1970 a TV também percebia esta importância, tanto que *Bandeira 2* – telenovela da Rede Globo – teve um sambista real (Zé Catimba, interpretado por Grande Otelo) como personagem e o tema musical da abertura foi o enredo que a Imperatriz Leopoldinense apresentou no carnaval, composto por Zé Catimba – *Martim Cererê* (ZÉ... www, 2006).

O desfile torna-se mais sofisticado e, a partir de 1974, várias ruas do centro do Rio de Janeiro são usadas como palco na tentativa de a que melhor se adequa à grandiosidade do espetáculo (ARAÚJO, 2003, p.232-233). Como todo espetáculo deste período, ainda mais com presença nacional a partir da televisão e da vendagem de discos, o desfile das Escolas de Samba não passou despercebido pela ditadura militar. Com a instauração do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) em dezembro 1968 havia a necessidade dos censores avaliarem as letras. No

---

<sup>29</sup> A gravadora foi responsável pelos discos das Escolas de Samba até 1986, quando a Liga das Escolas criou um selo próprio.

<sup>30</sup> Ao contrário da linha do tempo feita pelo portal Terra, Hiram Araújo data a entrada da gravadora Top Tape na produção do disco dos sambas-enredo como 1972.

primeiro carnaval do AI-5 o samba da Império Serrano – *Heróis da liberdade* – foi considerado uma homenagem à oposição ao regime e a Escola é obrigada a mudar alguns versos do samba-enredo. No ano seguinte o envio de croquis das alegorias e fantasias para a censura passa a ser obrigatório (LINHA... www, 2006).

A segunda metade da década de 1970 e o início dos anos 1980 presenciam a profissionalização do carnavalesco, que passa a ser usado em todas as Escolas, tornando-se tão importantes quanto o puxador. Surgem nomes como Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta, vindos do teatro.

A participação desses elementos no carnaval reafirma a tese que [...] o universo da escola de samba não tem nada de produto genuíno da cultura popular [...] até mesmo quando o tema tratado é referente ao universo afro-brasileiro, a sugestão vem de um elemento ligado à cultura da elite. Tal constatação reforça a polêmica máxima de João Trinta ao afirmar que “quem gosta de miséria é intelectual”, já que o povo gosta de luxo (GÓES, 2002, p.208).

É o período do uso intenso de esplendores, ombreiras e adereços de cabeça com inspiração *art-déco* e/ou *barroca*. É também o período de verticalização das fantasia, uma forma de aproximar a Escola do público no alto da arquibancada e conseguir um bom resultado visual no vídeo.

O dado curioso é que, na verdade, só se fantasiam membros das alas da cintura para cima, na parte de baixo há, quando muito, uma perneira e um pequeno saiote com enfeites que cobre o collant ou a sunga. Em contrapartida os destaques que desfilam nos carros, mal se movem sob o peso faustoso dos bordados e das plumas (GÓES, 2002, p.208).

A Beija-flor de Nilópolis, com Joãozinho Trinta, torna-se a escola modelo para todas as outras, mas o encarecimento provocado por sua visão do desfile vai muito além das verbas disponibilizadas pela Riotur. Para salvar a situação aparece o mecenato dos banqueiros do jogo de bicho, que “passam à história do mecenato como uma das poucas categorias de homens ricos a investirem nessa forma de cultura popular, o carnaval” (ARAÚJO, 2003, p.232). Ironia à parte, os anos 1980 assistem à profissionalização das Escolas de Samba e a sua transformação em espetáculo.

O carnaval do Rio de Janeiro como um todo caminha em direção a uma super produção, ao *show business*. No entanto, as Escolas vagam pelas ruas da cidade até a construção da Passarela do Samba em 1984. Ao mesmo tempo é fundada a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), uma dissidência das dez principais Escolas de Samba em relação à Associação das Escolas de Samba, que passa a gerir o interesse das principais Escolas, que pela primeira vez conseguem ver o lucro da venda dos ingressos. A construção do sambódromo trouxe mudanças profundas para o fazer e o ver o carnaval das

escolas de samba: divisão do desfile em dois dias de modo que as escolas mais populares estejam distribuídas a fim de garantir público e renda; sendo fixas, as arquibancadas tornaram-se menos dispendiosas, favorecendo renda aos produtores dos desfiles; o local permitiu a grandiosidade do espetáculo (ARAÚJO, 2003, 232, 244-249). Em 1987 até mesmo a responsabilidade pelo julgamento dos desfiles passou à Liesa. Reformulou-se a forma do julgamento com a ampliação do quadro de julgadores de 20 para 60 – 40 efetivos e 20 suplentes (LINHA... www, 2006).

A profissionalização e a transformação dos desfiles em um grande espetáculo exigiram a presença de um elemento financiador para os crescentes custos das Escolas de Samba. Este financiador surgiu na figura do bicheiro, o dono da banca do jogo de bicho – considerado ilegal em 1946. Na verdade o processo ocorreu de forma inversa, isto é, a presença dos chefes da contravenção nas Escolas de Samba é que foi responsável pela espetacularização e profissionalização dos desfiles.

Podemos situar o início do casamento do jogo de bicho com o samba a partir da ascensão de Natalino José do Nascimento no universo da contravenção dos anos 1950. Natalino era mais conhecido como o sambista Natal da Portela, considerado o mais popular do Brasil num concurso de 1972. Depois de várias reeleições recebeu o título de Presidente de Honra da Portela. Ao mesmo tempo abarcava todos os redutos da contravenção na região de Madureira e Oswaldo Cruz e é considerado o maior banqueiro de bicho de todos os tempos. Natal pode ser considerado um homem de duas faces, uma com 250 processos, mais de cem prisões, cinco passagens pela Ilha Grande, uma por Fernando de Noronha e um homicídio; a outra como o construtor da primeira sede da Escola de Samba Portela, provedor de orfanatos e irmandade de beneficência, bem feitor da comunidade – asfaltou, pôs água e esgoto em 41 ruas de Madureira e fez uma plataforma nova na estação com dinheiro próprio. Seu comportamento também se refletia na Portela:

Para Natal, os 2000 ou 3000 figurantes da Portela deviam sempre usar os panos mais finos, chapéu de três bicos, botas longas de caçador de esmeraldas e uma espada na cinta. Não era seguramente um traje adequado para duas horas de samba rasgado na avenida, mas aqueles bordados e plumas das fantasias de destaque satisfiziam a sua vaidade. E quando o componente da escola não podia pagar essas roupas, Natal pagava (INTRODUÇÃO... www, 2006).

Esta interferência de Natal com certeza contribuiu para a hegemonia da Portela nas disputas dos desfiles entre os anos de 1939 e 1966. Nesses 28 anos a Escola foi campeã 17 vezes e vice-campeã 5 vezes.

E sem dúvida foi sob a inspiração de Natal que outras escolas de samba da Guanabara também procuraram na contravenção os líderes e o dinheiro de que necessitavam.

Surgiram o Miro na Vila Isabel, Osmar Valença no Salgueiro, "Pirulito" no Império Serrano, "Tucão" no bairro do Caju, Castor de Andrade na Mocidade Independente de Padre Miguel, Anízio Abrahão David na Beija-Flor e Luiz Pacheco Drummond na Imperatriz Leopoldinense. Mas a opinião quase unânime entre os entendidos de samba é que nenhum deles, na realidade, superou Natal da Portela (INTRODUÇÃO... www, 2006)<sup>31</sup>.

Além do casamento com a contravenção (bicheiros) as Escolas de Samba tornaram-se habitat de personagens do universo televisivo. A estética já mediatizada pela TV acabou criando estruturas dentro do desfile para serem mostradas na TV, como é o caso da Mocidade Independente de Padre Miguel, que em 1985 inventa a figura da madrinha de bateria, função cuja primazia coube a modelo Monique Evans, um símbolo sexual desta época. Hoje a madrinha da bateria já é uma tradição em todas as Escolas.

O ano de 1989 traz uma reformulação econômica para as Escolas de Samba com a alteração na distribuição dos lucros obtidos com a venda dos ingressos. O dinheiro arrecadado no desfile não é mais dividido igualmente, mas em ordem decrescente de acordo com a colocação final (LINHA... www, 2006).

Após dez anos de sua construção é assinado o tombamento da Passarela do Samba. Num levantamento realizado em 1996 descobre-se que cerca de 20% dos componentes das Escolas de Samba mais famosas como Imperatriz Leopoldinense, Portela e Mocidade são foliões vindos de outros Estados como São Paulo e Minas Gerais (LINHA... www, 2006). Além disto a presença de estrangeiros e a venda de fantasias pela Internet ou em agências de turismo colocaram 5 mil pessoas para desfilar em cada uma das Escolas. A política das Escolas nos últimos anos tem sido a de limitar em 10% das alas a presença de estrangeiros (FIGUEIREDO, 2005).

O objetivo maior das escolas hoje é ganhar o carnaval. “Dentro do sistema lúdico-capitalista, que, evidentemente, espelha o sistema que contextualiza a festa, o carnaval torna-se passível de julgamento” (SEBE, 1989, p.74). Assim é que todo ano há uma comissão julgadora avaliando: (1) alegoria; (2) letra; (3) fantasia; (4) enredo; (5) harmonia; (6) melodia; (7) evolução; (8) bateria; (9) comissão de frente; (10) mestre-sala e porta-bandeira. De fora destes quesitos está a ala de baiana que não tem nota, mas é obrigatória.

Neste novo contexto, com a fundação da Liga Independente das Escolas de samba, os sambistas se organizam de forma administrativamente profissional.

---

<sup>31</sup> Estas informações sobre Natal retiradas do sítio da Portela na Internet são de uma matéria publicada na revista Veja em 1972. Infelizmente os responsáveis pelo sítio não colocaram maiores referências sobre a matéria como, por exemplo, o título e o autor.

Desde que o segmento de vanguarda das escolas de samba ampliou a faixa que era somente folclórica e enfatizou o aspecto da “relação mercado/grande estética”, [sic] mudaram-se os comportamentos. Em atendimento a certas necessidades do mercado, os desfiles partiram para adaptar-se às novas propostas. Novas técnicas foram introduzidas, em atendimento à opção espetáculo. Dentro desta característica, as escolas de samba modernas começam a produzir arte de multidões, elaboradas em espetáculo de massa, nos quais os fortes efeitos visuais são uma das bases. Tal arte de multidões trabalha com categorias artísticas consagradas, para agradar ao mercado consumidor, por isso, o grau de renovação é muito pequeno. Não há grandes ousadias. Mesmo quando parece inovar, os signos repousam no já aceito. Nos espetáculos de massa procura-se esgotar toda a proposta no intenso aspecto visual, favorecendo um ilusionismo que leva o espectador ao sonho e à emoção (ARAÚJO, 2003, p. 233).

Mais precisamente, “foi-se o tempo em que, como sugere Assis Valente, vestia-se uma camisa listada e saía-se por aí” (GÓES, 2002, p.211).

## CAPÍTULO II – CARNAVAL EM JUIZ DE FORA

A forma de povoamento de Minas Gerais pelos portugueses, a distribuição dos indígenas pelo território e os fluxos migratórios de mão-de-obra estrangeira assalariada ajudam a entender em parte as formações culturais nas diversas regiões que compõem o estado. Por estar fora da faixa litorânea o território mineiro foi sendo desbravado aos poucos, a partir de dois eixos principais: pelo norte, com a expansão dos currais e boiadas pelo vale do rio São Francisco; e pelo sul, com os portugueses que vinham de São Paulo em busca de pedras e metais preciosos (PINTO, 1965, p.193-194).

O eixo norte é o primeiro a realizar a ocupação do território mineiro. Os currais sobem o rio São Francisco no século XV e no final século seguinte já estão ocupando as nascentes do rio das Velhas. Grandes extensões de terra pertenciam a poucas famílias, que praticavam uma pecuária extensiva e administravam indiretamente os currais (a família Antônio Guedes, por exemplo, tinha terras que iam do Morro do Chapéu – Bahia, até o local onde hoje é a região metropolitana de Belo Horizonte). Esta característica das propriedades resultou em um povoamento esparsos de escravos e/ou prepostos dos proprietários das sesmarias<sup>32</sup>; em alguns casos sítios de uma légua eram arrendados para pequenos criadores por 10 mil réis (Capistrano de Abreu apud PINTO, 1965, p.200).

Pelo sul de Minas Gerais entraram os bandeirantes, que irão se preocupar com a ocupação da terra somente a partir de 1674. Com a descoberta de ouro na década de 1690 o fluxo de pessoas a partir de São Paulo torna-se intenso e as áreas mineradoras foram mais densamente povoadas, por exemplo, em 1711 o distrito de Vila Rica (Ouro Preto) possuía cerca de 40 mil habitantes. O ouro e as cidades foram responsáveis pelo “deslocamento do centro de gravidade econômico e social do norte para o sul [da América portuguesa]” (Caio Prado Júnior apud Pinto, 1965, p.194).

No início do século XVIII já estava concretizada a forma de ocupação e penetração do território mineiro, o interior seria alcançado

---

<sup>32</sup> Designação empregada no Brasil colônia para glebas cedidas a particulares (sesmeiros), com superfície muito variável. Pela carta régia de 27 de dezembro de 1695, a sesmaria equivalia a 4 léguas quadradas: uma área de superfície retangular de 1 légua de testada por 4 léguas de fundo. Pela carta régia, de 7 de dezembro de 1697, as dimensões foram reduzidas para 3 léguas de fundo.

[...] através de São Paulo, pelo chamado ‘caminho velho’ cuja picada inicial foi a rota seguida pela bandeira de Fernão Dias passando pelo vale do Paraíba atravessando a Mantiqueira pela Garganta do Embaú, para depois atingir Minas Gerais. O ‘caminho baiano’ partia do Recôncavo acompanhando o rio Paraguaçu [...] se bifurcava, seguindo um ramo para o São Francisco e outro, muito mais curto, pelas margens do rio Verde Grande (PINTO, 1965, p.204).

Como forma de controle da região a Coroa proibiu a criação de povoados no leste de Minas Gerais, da Zona da Mata ao vale do rio Doce. Além do impedimento legal a hostilidade dos índios da região afastou os colonizadores. Lisboa determinou também que pelo caminho da Bahia circulasse apenas gado. Paralelamente foram criados registros (alfândegas) ao longo das principais vias de comércio, que acabaram por originar algumas cidades mineiras – Pouso Alegre, Contagem e Mathias Barbosa, por exemplo (PINTO, 1965, p.198, p.206). Uma medida de impacto econômico foi a abertura do Caminho Novo (1701-1709) que ligou a Borda do Campo (Registro Velho) a Raiz da Serra (RJ), assim o porto do Rio de Janeiro passou a ter importância maior que o de Salvador. O Caminho Novo era a única via autorizada para quem cruzava a Zona da Mata e a circulação de pessoas, mercadorias e ouro era obrigatoriamente feita por ele. Como nas demais estradas oficiais as alfândegas eram de diversos tipos e cobrava-se pelos minérios, tráfego de pessoas, mercadorias e animais. Um portão com cadeado fechava a estrada (ESTEVEZ; LAGE, 1989 e SANTOS, 2006).

A busca do ouro e a política de controle portuguesa mantiveram as sesmarias ao longo do caminho novo praticamente desabitadas. Somente a decadência das regiões mineradoras impulsionou a atividade agropecuária na província, mas será apenas no período conhecido como ciclo do café, já no século XIX, que a Zona da Mata mineira será efetivamente ocupada. A diferença deste povoamento moderno em relação aos fluxos de população anteriores foi a falta de braços, seja escravo ou livre, para os diferentes trabalhos nas fazendas e nos vilarejos que começavam a surgir (Affonso Escragnolle Tunay apud PINTO, 1965, p.211-212). As Minas Gerais oitocentista eram um quase quadrado dividido em cinco comarcas – Vila Rica, Rio das Mortes, Serro do Frio, Sabará e Paracatu. A Zona da Mata pertencia à comarca do Rio das Mortes, cuja sede era São João D’El Rei. Os povoados de Simão Pereira e Mathias Barbosa<sup>33</sup> – pertencentes à cidade de Barbacena – foram as pontas de lança na ocupação do vale do rio Paraíba. É neste contexto que se inicia a formação da cidade de Juiz de Fora.

---

<sup>33</sup> Originalmente grafava-se Mathias Barboza

## 1 UMA CIDADE SOBRE ÁGUAS ESVERDINHENTAS

Com a venda da fazenda do Juiz de Fora, em 1812, inicia-se um processo de atração de tropeiros que contribuiriam com a formação de um povoado no Morro da Boiada (a sudeste da atual área central da cidade), permitindo o descanso dos animais e a comercialização de alguns produtos. Será em 1828 que o pequeno arraial terá condições de ser transformado em distrito<sup>34</sup> do município de Barbacena, com o nome de Santo Antônio do Juiz de Fora. Pelo recenseamento de 1831 a população local contava com 1419 pessoas (FAZOLATTO, 2001, p. 17-21). A estrada do Paraibuna, começada a construir em 1836, alterou o caminho de ligação entre o interior de Minas Gerais e o porto do Rio de Janeiro. Mesmo aproveitando alguns trechos do Caminho Novo a estrada passou por fora do povoamento do Morro da Boiada, levando os tropeiros a passar pela margem direita do rio Paraibuna, em frente a antiga sede da fazenda do Juiz de Fora. Conseqüentemente a população da região mudou-se para o que são hoje os bairros da zona sul do atual traçado da cidade, uma das poucas áreas facilmente habitáveis neste trecho do rio.

Estava escripto que a cidade moderna e próspera que ora se encontra às margens do Parahybuna não se contentaria com o recanto da *boiada*; eil-a transferida da *pousada* para a várzea que o sobrado de Juiz de Fóra solitário, espiava, como uma esphyngé, esperando o milagre de se tornar centro de actividade o que até então era baldio e cheio de lagoas de águas esverdinhas... (ESTEVEES; LAGE, 1989, p. 50-51)

A atividade econômica desta nova área urbana continuou sendo o rancho para atendimento aos tropeiros.

As fontes de informação sobre os modos de vida e os fazeres culturais da região durante o século XIX ficam por conta dos relatos de viagem, principalmente de estrangeiros. O botânico Auguste de Saint-Hilaire – por exemplo –, que atravessou Minas Gerais em companhia de Langsdorff, lançou um olhar atento tanto para sua missão – colher espécies da flora e da fauna para levar à França – quanto para os hábitos e costumes do Brasil, onde ficou entre 1816 e 1822. Ao cruzar a região de Conceição do Mato Dentro ele observou que

A alegria que anima nossos camponeses [franceses] é estranha aos habitantes das povoações da Província de Minas. Com exceção dos torneios (cavalhada) que às vezes celebram pela época de Pentecostes, não conhecem outra espécie de divertimento além de uma dança que a decência mal permite mencionar, e que, no entanto, se tornou quase nacional (o batuque). Sua felicidade é não fazer nada; seus prazeres são os sensuais (2000, p.137).

---

<sup>34</sup> Até a República Velha os distritos tinham uma importante função política e administrativa dentro da divisão municipal. Cada distrito, por exemplo, elegia um representante para a câmara municipal, que era o órgão responsável pela administração do município.

Este batuque ao qual se refere Saint-Hilaire é uma dança de origem africana que tem relação com rituais de procriação. Sua prática foi severamente proibida pela igreja, mas os fazendeiros tinham interesse em aumentar o número de escravos – e, por que não, observar o *sex appeal* de suas escravas. No interior de São Paulo ela é dançada na festa do Divino Espírito Santo e nas festas juninas. Sua coreografia consiste em: uma fileira de homens fica do lado dos tocadores e as mulheres formam uma fileira do outro lado. As duas fileiras se encontram requebrando e cada homem dá três umbigadas numa mulher. Enquanto os músicos tocam um batuqueiro *modista* faz os versos – há um solo e em seguida o coro é feito pelos que estão batucando. Os versos são da seguinte forma: sai cinza,/levanta pó,/batuque na cozinha/sinhá não quer,/por causa do batuque/queimei meu pé (ARAÚJO, s.d., p.60).

Especificamente sobre Juiz de Fora as referências às festas deste período estão contidas no seguinte trecho do *Álbum do Município*, editado originalmente em 1915:

Até essa data, 1855, nossa cidade se contentava com as tradicionaes cavahadas, que se effectuavam no logar occupado pelo prédio dos herdeiros do Coronel João José Vieira, com as festas de egreja e circos de cavallinhos. Nada de theatros nem associações recreativas (ESTEVEVES; LAGE, 1989, p.56).

No entanto, estas festas de igreja são menos intensas que as festas produzidas no Rio de Janeiro, pois apenas o clero secular poderia atuar na província mineira. As ordens religiosas cumpriram fielmente a proibição regia e não se estabeleceram em Minas Gerais. Assim, as procissões da Semana Santa e o Pentecostes são os principais eventos religiosos relatados por Saint-Hilaire. É interessante notar que nos dois livros que compõem suas anotações de viagem pela província o botânico francês não menciona qualquer evento importante em Minas Gerais no período do carnaval.

Quanto à cavahada mencionada no *Álbum do Município* é possível que a parte religiosa fosse menos observada que a parte do torneio entre peões. Na parte religiosa há uma encenação da luta entre cristãos e mouros, com estes sendo batizados no final; a finalidade é transmitir uma lição cristã: o bem vence o mal – obviamente os mouros (mulçumanos) representam o mal. Na parte do torneio, ou da brincadeira, acontecem jogos entre os cavaleiros. O jogo mais conhecido é o de pegar a argolinha com o cavalo a galope; a idéia é pegar uma pequena argola amarrada a uma trave com uma lança. Este jogo é uma lembrança das justas medievais (ARAÚJO, s.d., p.110).

A primeira descrição que Saint-Hilaire faz de um evento festivo na Província de Minas Gerais refere-se à quaresma de 1817, passada em Vila do Príncipe (atual Serro). O autor relata que três vezes por semana acontecia a procissão das almas, constituída apenas por leigos. A partir do Domingo de Ramos os sacerdotes passam a liderar as procissões com a presença das

imagens das igrejas; a quinta-feira e a sexta-feira santas eram dias sem trabalho – “A quinta-feira santa é considerada nesse lugar como uma das maiores festas do ano” (2000, p.151) – e, no ano em questão, aconteceu a coroação de D. João VI, marcada para o dia da Páscoa (6 de abril), fato que foi comemorado na Vila do Príncipe. Como observador privilegiado Saint-Hilaire descreve em pormenores os trajes de gala usados pela elite local (2000, p.150-152). A única nota de estranhamento do botânico francês foi por conta da festa tradicional para encerramento da páscoa:

À tardinha, mascarados, quase todos armados de sabres, se espalharam pela vila. Não foi, porém, em honra da coroação que teve lugar esse carnaval: todos os anos, garantiram-me, ele se repete no dia de Páscoa, nas diversas partes da Província. Os mascarados [...] entre os quais havia muitos homens disfarçados de mulher, parou na praça em que eu estava morando, e se pôs a dançar o batuque; grande número de senhoras se achava às janelas, e observei que nenhuma delas se retirou durante essa dança obscena (SAINT-HILAIRE, 2000, p.152).

Como em toda a região da Zona da Mata um dos principais problemas de Juiz de Fora foi a falta de mão-de-obra. À falta de braços se somou o pouco caso com o qual a administração pública tratava a cidade, como pudemos perceber a partir da leitura de documentos do Arquivo Público Municipal que se referem à administração de Juiz de Fora durante o período imperial<sup>35</sup>. Então o crescimento econômico só foi possível a partir de empreendimentos privados, cujos principais marcos foram construção de uma nova estrada de ligação com a Corte e com a capital provincial e, mais tarde, uma usina hidrelétrica.

A nova estrada – União e Indústria – teve não só o impacto econômico de facilitar o escoamento da produção local (principalmente café) como atingiu em cheio o modo de vida da cidade: em 1855 a área urbana de Juiz de Fora contava com cerca de 600 habitantes; com o fim das obras em 1861 foram acrescentados 1144 alemães, luteranos em sua maioria. Estabeleceu-se uma relação conflituosa na qual a colônia alemã foi asfixiada economicamente e sofreu forte discriminação social e religiosa (ESTEVES; LAGE, 1989, p. 59-60; FAZOLATTO, 2001, p. 28-29).

Por esta época passou pela região o naturalista norte-americano Luiz Agassiz<sup>36</sup>, que chefiava uma missão científica para coletar flora e fauna para as coleções da Universidade de Cambridge – a missão percorreu o país entre 1865 e 1866. Em seu diário de viagem, escrito em conjunto com sua esposa, há o relato de duas vindas a Juiz de Fora: a primeira, em 20 de

<sup>35</sup> Por não ser o foco de nossa pesquisa não nos detivemos sobre estas informações, mas pudemos perceber em ofícios encaminhados pela administração central da Província que até mesmo um recenseamento não foi realizado. E quando era um pedido da Corte a Assembléia Provincial, já cobrando informações pela segunda vez, se contentava com o envio de informações aproximadas.

<sup>36</sup> Jean Louis Rodolf Agassiz era suíço naturalizado norte-americano. Até meados do século XX o Brasil seguia a tradição lusitana de aporuguesar os nomes estrangeiros, assim manteremos a grafia usada pela fonte.

maio de 1865, foi uma rápida passagem que misturou investigação científica e encontro social que foi marcado por “um concerto dado por uma orquestra de músicos alemães, quase todos empregados na estrada” (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p. 94). A segunda passagem por Juiz de Fora aconteceu no mês de junho. A equipe de norte-americanos ficou hospedada em uma fazenda de café, onde teve a oportunidade de ver uma festa junina:

Noite de São João. Voltamos para casa à noitinha. Houve um grande jantar, depois uma enorme fogueira em honra de São João foi acesa em frente da casa. [...] Pelo clarão da fogueira passava a ronda dos pretos, com gestos selvagens e cantos cadenciados com acompanhamentos de tambor; depois, de repente, com grandes estrondos, estouravam foguetes, deixando traços luminosos e brilhantes (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p. 120-121).

Apesar de não se referir diretamente a Juiz de Fora, existe uma observação dos Agassiz sobre o espírito de festa dos brasileiros que retrata bem o panorama da época. De uma comemoração cívica passada em Manaus realizaram uma comparação com as outras festas das quais participaram durante sua estada no Brasil:

*3 de dezembro* – Passou ontem o aniversário do nascimento do Imperador, dia de festa solenemente respeitado no Brasil e, este ano, o entusiasmo ainda foi maior que de costume. D. Pedro II acaba de voltar da guerra e se tornou duplamente estimado [...] Tivemos iluminações, flores, música etc, tanto como em outra parte qualquer. Saímos à tarde para fazer algumas visitas e ouvir música num campo que é decorado com o nome de praça pública. [...] finalmente, para coroar a festa, prepararam uma pequena mongolfiera que subiu iluminada para os céus. Todas as vezes, porém, que assistimos a festas públicas, ficamos impressionados – e a nossa observação é confirmada pelos estrangeiros aqui residentes – com a ausência de alegria e bom humor. Há em todas as comemorações nacionais, em todas as demonstrações de júbilo, um não-sei-quê de desânimo e falta de expressão. Talvez efeito do clima enervante. Parece que nem no trabalho nem na alegria os brasileiros podem ter ardor; não manifestam nem essa atividade que aos nossos compatriotas impõe uma vida febril e sem descanso, mas cheia de interesse, nem esse amor às distrações que domina os europeus do continente (2000, p.283-284).

A partir desta observação de meados do século XIX, fica a dúvida: de onde saiu o senso comum de que o brasileiro é um amante das festas e naturalmente alegre e divertido?

A ausência de suntuosos festejos católicos tem, em Juiz de Fora, uma outra razão de ser. Como toda a Zona da Mata, a cidade foi constituída de marginalizados da mineração e do modo de vida barroco, assim “as festas barrocas são aqui esquecidas. Enquanto os trabalhadores iam aos circos de cavalinhos, cervejarias e piqueniques do 1º de maio, a elite se divertia nos teatros e saraus, em visitas às fazendas” (CHRISTO, 1994, p. 14). A cidade ganha este status em 31 de maio de 1850, pois o poder financeiro do café da Zona da Mata gerava poder político para os fazendeiros locais. O café “permitiu a Juiz de Fora – devido a, entre outros fatores, ser a cidade posto de armazenamento, escoamento e venda de café – uma concentração de capitais capaz de suscitar o crescimento industrial” (CHRISTO, 1994, p. 11).

A autonomia política não correspondia à autonomia religiosa, a sede do bispado era em Mariana. Por isto os prepostos locais eram conservadores e a cidade sentia os efeitos da mão de ferro do bispo de Mariana: perseguição à colônia alemã, de maioria luterana; combate à instalação dos metodistas e à instalação de suas escolas; pressões sobre a assembléia provincial contra a câmara local<sup>37</sup>. Este clima belicoso pode ser exemplificado com a visita do bispo de Trípoli, D. Lasagna à cidade, em 1894. Quando ele e seu staff na estação central “populares mostraram todo o seu descontentamento agredindo-o verbalmente, fazendo gestos obscenos aos que o acompanhavam, principalmente às freiras, e atirando excrementos de animais contra o trem<sup>38</sup>” (CHRISTO, 1994, p. 13).

Os conflitos sempre experimentavam uma pausa para as festas. No século XIX a maior delas foi a vinda do imperador D. Pedro II para a inauguração da estrada União e Indústria. Esta primeira visita, em 1861, mobilizou toda a província e atraiu políticos de outras doze, deixando as casas da cidade de portas abertas para atender às necessidades de tantos visitantes. “Foram quatro dias de agitadas encheções de fossas” (LESSA, 1985, p.88). Mariano Procópio, construtor da estrada, entreteu a família imperial com a banda dos colonos alemães (valsas e tiroliros, de tirolese legítimos) e, à noite, com canções alemãs e trajes típicos em uma *marche-aux-flambeaux*<sup>39</sup> (LESSA, 1985, p.88, 90).

Mesmo com toda esta agitação Richard Burton, cônsul do Reino Unido em Santos, considerava Juiz de Fora como

Uma única rua, ora poeirenta, ora enlameada, ou melhor, uma estrada, ao longo da qual alinham-se pares de palmeiras. Seu único mérito é a largura [...] as moradias são baixas e pobres [...] existem] casas grandes e espaçosas de cidades, com abacaxis dourados nos telhados e bolas de vidro nas sacadas à francesa, repuxos fantásticos, ângulos encadeados, pássaros de barro e cal dispostos pelos muros e todas as extravagâncias arquitetônicas do Rio de Janeiro (apud LESSA, 1985, p.101).

Neste cenário de ruas sem calçamento e ricos barões do café foi erguido o terceiro teatro da província de Minas Gerais em 1863: o Teatro da Misericórdia. O segundo teatro da cidade, o teatro São Sebastião, só estaria funcionando em 1870 e no ano seguinte, após quatro anos de obras, ficou pronto o teatro Perseverança. Em 1874 aparece o teatro Matos Lobo (LESSA, 1985, p. 92-3, 104, 106, 107). Diversão urbana para uma cidade tipicamente rural.

Paralelamente ao desenvolvimento dos movimentos culturais – além dos teatros Juiz de Fora reuniu escritores para a formação da Academia Mineira de Letras – a cidade viu

<sup>37</sup> Documentos que detalham estas ações podem ser encontrados na Junta Comercial, nos arquivos do Instituto Granbery da Igreja Metodista e no Arquivo Histórico Municipal. Todos em Juiz de Fora.

<sup>38</sup> O bispo faleceu neste mesmo dia, quando seu trem se chocou com outro, provocando um grave acidente, com muitas mortes, ainda no perímetro urbano de Juiz de Fora.

<sup>39</sup> Marcha ou desfile com tochas.

florescer vários veículos de comunicação. O historiador Jair Lessa (1985) data a chegada do telégrafo em 1870, enquanto Walter Fonseca (1987) cita que ele chega com a instalação da Cia. Telefônica do Brasil em 1884, na rua Halfeld. Com mais precisão é possível datar os diversos jornais e revistas do século XIX. *O Pharol* foi o principal jornal de Juiz de Fora e um dos poucos de longa duração, ele foi também o primeiro a circular na cidade, em 1870. Com quatro páginas, a redação do semanário era dirigida por Thomaz Cameron, Leopoldo Augusto de Miranda e Georges Sales Dupin. Em suas páginas eram publicados os editais e decretos da câmara municipal, capítulos de folhetins, notícias sem a menor importância sobre curiosidades acontecidas na Europa e – com interesse local – anúncios<sup>40</sup>. Entretanto, outros jornais também começaram a circular neste mesmo ano: O Constituinte, substituído por O Imparcial, de Francisco de Assis Mendes Ribeiro – em 22/06/1870 segundo Fonseca (1987) ou 22/07/1870 conforme Lessa (1985) – que encerrou suas atividades em dezembro do mesmo ano. Há ainda, em Fonseca (1987), uma referência à existência de um jornal em 1870 chamado de Comercial, pertencente a Francisco Mariano Alves – Lessa (1985) situa este veículo em 1871 – que teve duração de poucos meses. Lessa (1985, p.106) escreve que entre 1870 e 1873 existiu também um jornal humorístico cujo título era O Papagaio.

Com este grande número de jornais é possível perceber detalhes do cotidiano das últimas três décadas do século XIX. Há a reclamação que o dia de Santo Antônio, padroeiro de Juiz de Fora, não era comemorado adequadamente. O carnaval era escandaloso, principalmente os foliões de fora, levando “a imprensa [a solicitar] aos hotéis que registrassem o nome e o endereço destes foliões, porém os hotéis defendiam-se, dizendo que sempre o faziam, porém o hóspede dava nome falso” (LESSA, 1985, p.115-116). A brincadeira do entrudo dominava a festa, com fantasias de dominós para proteger a identidade daqueles que tinham um código próprio para molhar as pessoas: limões de cheiro para os namorados, muita água para os amigos e a água dos penicos para quem gozasse de antipatia. Além da água havia as cusparadas das janelas do segundo andar ou da sacada (LESSA, 1985, p.116).

As páginas do jornal *O Pharol* mostram um outro panorama do carnaval de 1876. No dia 10 de fevereiro o Theatro Rionovense já anunciava as três noites de baile a mil réis cada (dias 27, 28 e 29) e a presença da banda de Manoel Vicente de Castro pelas ruas da cidade de Rio Novo durante a tarde, a partir das 16 horas. Na edição do dia 27 de fevereiro dois anúncios de Juiz de Fora chamam para a festa: os bailes do teatro Perseverança, entre 20 horas

---

<sup>40</sup> Parte do acervo do jornal encontra-se microfilmado no Arquivo Histórico da UFJF. A data inicial dos microfilmes é 1876. Todo o acervo está depositado na Biblioteca Municipal Murilo Mendes.

e 4 horas, cuja entrada custava dois mil réis e a loja de roupas de João Evangelista, que entre outras coisas possuía “todos os mais artigos próprios para os folguedos carnavalescos” (O Pharol, 27 fev. 1876). Passada a festa restava aos jornais reverberar os ecos da folia:

Muito sem animação correrão por aqui os folguedos carnavalescos. Outro tanto não se póde dizer do entrudo que em certos lugares attingio proporções gigantescas; voltamos ao bom tempo em que se não podia sahir à rua durante os três famosos dias sem correr o risco de voltar-se para a casa molhado como um pinto. Ainda bom será enquanto só se jogar água! (O PHAROL, 02 mar. 1876)

O carnaval saudado pelo jornal não era uma festa que mobilizava a cidade, pois no mesmo veículo, no dia 17 de fevereiro, encontramos três anúncios de festas das igrejas locais: um agradecia as esmolas e organização da festa da igreja do atual bairro Grama; os outros dois tratavam da nomeação dos festeiros para as comemorações de Nossa Senhora das Dores e de São Benedito (O PHAROL, 17 fev. 1876).

A referencia do carnaval enquanto evento importante em Juiz de Fora nós encontramos em Jair Lessa (1985, p.171), que narra os preparativos para a folia de 1884: um grupo de rapazes da elite local organizou o bloco Diabos Carnavalescos, usando como sede o teatro Perseverança. Um mês antes do tríduo momesco saíram a cavalo pelas ruas com casacas pretas, cartolas e gravatas vermelhas; tocavam clarins e convocavam a população para um desfile de carruagens pelas ruas; ornamentaram as ruas com cartazes que criticavam a Telefônica, os bondes, a polícia, a catedral e carregavam um caixão com projetos da Câmara; os Diabos Carnavalescos chegaram a batizar Juiz de Fora de Veneza de Minas<sup>41</sup>. Enquanto isto os fiscais do município tentavam impedir a molhação do entrudo durante o carnaval através de editais, que naturalmente foram descumpridos.

No ano de 1888, foi criado o clube dos Volapukistas<sup>42</sup>, o primeiro clube de Grande Sociedade Carnavalesca em Juiz de Fora, formado por advogados e funcionários do fórum. Neste ano o clube se apresentou pelas ruas da cidade com uma ousadia: seis grandes carros alegóricos, “sendo que o carro-chefe carregava uma gôndola, sobre a qual, dez rapazes mascarados declamavam que haviam encomendado vinte louras imigrantes, ‘não roceiras... mas faceiras’” (LESSA, 1985, p.216). Seu ideário era o mesmo das Grandes Sociedades do Rio de Janeiro: acabar com o que consideravam a barbaridade do Entrudo e promover o

<sup>41</sup> A ironia do nome vem dos diversos córregos e lagoas existentes na cidade – hoje aterrados. Nas diversas referências que encontramos sobre Juiz de Fora descobrimos que era comum ser dado um apelido à cidade. Acreditamos que as referências eram irônicas, apesar de serem tomadas como elogio. Um exemplo claro está em um prefácio de Sylvio Romero para um livro sobre a cultura local (*O teatro em Juiz de Fora*, de Albino Esteves), no qual Juiz de Fora é chamada de *Europa dos Pobres*.

<sup>42</sup> Corruptela de Volapük, uma linguagem baseada no alemão e no inglês inventada por Johann Martin Schleyer em 1880, com o intuito de torná-la universal, nos moldes do esperanto.

carnaval da civilização para que a plebe rude se educasse. Os Volapukitas pediam aos foliões para atirarem flores em lugar de água, embora “um que outro ainda teimava em jogar limões-de-cheiro plenos de água perfumada, poucos, porém, porque a cera estava ficando cara e mais encarecia nos carnavais, semanas-santas e finados” (LESSA, 1985, p.216). Como vimos no primeiro capítulo, o ensino da civilização ia além das lindas *francesas* seminuas sobre os carros; no caso deste clube de Juiz de Fora envolvia a decoração das ruas com lampiões belgas na frente das principais lojas e a construção de um coreto decorado pelo pintor Hipólito Caron<sup>43</sup>. Atrás de si traziam barulhento Zé Pereira e uma grande *Marche aux flambeaux* (LESSA, 1985, p.215-216).

A abolição pouco impacto econômico provocou na economia da região, pois sempre faltaram braços na Zona da Mata mineira, e a mão-de-obra já há muito era composta por grande número de imigrantes europeus. Primeiro os alemães trazidos por Mariano Procópio e posteriormente outras nacionalidades, principalmente italianos, incentivados pelo Rio de Janeiro. O volume de estrangeiros era tanto que foi criada na Tapera (atual bairro Santa Terezinha) a Hospedaria do Imigrante, em 1888, centro de triagem para toda a província que durou até 1920. Atualmente o prédio sedia o Segundo Batalhão da Polícia Militar.

Na virada do século XIX para o século XX Juiz de Fora era o principal centro econômico de Minas Gerais e, graças ao café, a Zona da Mata era a mais rica região do estado. Em 1910, por exemplo, a cidade possuía 17 indústrias, cerca de 350 estabelecimentos comerciais e de serviços, diversos profissionais liberais e seis colégios. A cidade contava com 30 mil habitantes, a mais populosa de Minas (ACESSA.COM, 2007a). Sobre o carnaval deste início de século XX o melhor retrato quem faz é o memorialista Pedro Nava, recordando 1907:

Água não era só de chuva ou de enchente. Mais abundante era a dos entrudos. Carnaval. Passavam uns escassos mascarados, dominós de voz fina, diabinhos com que o Benjamin Rezende se divertia arrancando e quebrando chifres [...] os primeiros lança-perfumes – Vlan e o Rodo. Mas o bom mesmo era o entrudo. [...] Os limões de todos os tamanhos e de todas as cores que eram preparados com semanas de antecedência e em enorme quantidade. Continham água-de-cheiro, água pura, água colorida, mas os que nos caíam da sacada do Barão vinham cheios de água suja, de tinta, de mijo podre. Desciam ao mesmo tempo que as cusparadas das moças. [...] Todos os pontos estratégicos das casas eram ocupados com jarras, baldes, latas e bacias para esperar os atacantes. Porque havia assaltos de porta a porta. [...] Acabava tudo numa inundação de vinho do porto, para rebater e cortar o frio. À noite penava com asma (s.d., p.296-297).

---

<sup>43</sup> Pintor juizforano com vários prêmios pela Escola Nacional de Belas Artes.

Dez anos depois dessas lembranças de Pedro Nava a cidade está mais elitizada, seus pântanos mais aterrados e os riachos mais subterrâneos. Cerca de 30 mil sacas de café são escoadas só pela estação do Retiro e em Paris existe um escritório exclusivo para a venda do café juizforano na Europa. O dinheiro fácil do café impulsiona também a diversão local. O Club Juiz de Fora é um sintoma deste período, construído pelo principal empreiteiro local, o prédio era meio art-nouveau e o salão era decorado com mobília francesa, espelhos e as janelas tinham o parapeito revestido de veludo – ao estilo Luis XVI. A obra, pronta em 1918, custou 300 contos de réis, paga com a contribuição de um conto por sócio (TEIXEIRA FILHO, 1966, p.112; ACESSA.COM, 2007b). A burguesia local já não precisava mais se arriscar nas ruas para os festejos de Momo, pois

Nos bailes de carnaval, já nessa ocasião libertos do estúpido ‘entrudo’ [sic] e em plena era do lança-perfume, das serpentinas e dos confetes dourados, seria um desdouro uma senhorita apresentar-se sem a sua rica fantasia. A disputa de prêmios pelas mais lindas constituía um pleito sensacional, o mesmo acontecendo entre as crianças. Deus me livrasse de alguém aparecer por lá de camisa de malandro (TEIXEIRA FILHO, 1966, p.113).

Os bailes entusiasmavam a elite juizforana e atraíam visitantes do Rio de Janeiro e de outras cidades de Minas por causa da fama. Porém, nem tudo eram flores. As condições de trabalho para o operariado nas fábricas da cidade refletiam os mesmos problemas do resto do país no início da industrialização. Entre 1912 e 1924 ocorreram greves e confrontos com a polícia. O dinheiro do café que levantava as fábricas não conseguia segurar em Juiz de Fora a mão-de-obra mais qualificada. A cada ano agentes das indústrias de São Paulo vinham até Minas recrutar principalmente imigrantes qualificados para as empresas paulistas<sup>44</sup>. Outro foco de tensões locais eram os imigrantes alemães. Por levarem uma vida à parte, muitos descendentes dos imigrantes originais preferiram retornar para a Alemanha na Primeira Guerra Mundial como membros do exército do imperador Wilhelm II do que continuar em Juiz de Fora<sup>45</sup>.

Nos anos 1920 a música variava entre sambas (provavelmente lundo e/ou maxixe), marchinhas, tangos e valsas. Duas Grandes Sociedades Carnavalescas reuniam os homens: os Tenentes da Folia, que terminavam suas brincadeiras no Club Juiz de Fora; e os Príncipes da Fuzarca, que passavam as tardes no Corso e as noites entre o Clube dos Planetas e Clube dos Grafos (TRAVASSOS, 1989, p.11). Aracy Fonseca Horta, uma foliã desta época descreve um

<sup>44</sup> Uma parte desta história está no livro de Silvia M. Belfort Vilela de Andrade: Classe operária em Juiz de Fora. No qual a autora acompanha as três principais greves da cidade (1912, 1920 e 1924) e suas conseqüências.

<sup>45</sup> Não existem pesquisas sobre estes dados. A informação nos foi apresentada em contatos descendentes da colônia alemã e amigos destes; inclusive cita-se a existência de muitos simpatizantes do nazismo no período da Segunda Guerra Mundial.

dia de carnaval em Juiz de Fora pelas décadas de 1920 e 1930: “Durante o dia brincávamos de ‘sujos’ improvisando máscaras com fronhas e vestidas como homens, com uma varinha na mão para açoitarem quem ousasse se aproximar demais. [...] depois participávamos do corso, já fantasiadas, cantando até o final da noite, quando íamos para os clubes” (apud TRAVASSOS, 1989, p.11). Os clubes eram a referência do carnaval em Juiz de Fora, tanto que a primeira Rainha do Carnaval, Ivone Mazocoli, foi eleita em 1935 numa disputa que envolvia as representantes das diferentes associações existentes<sup>46</sup>. Neste mesmo ano jornalistas e cronistas carnavalescos juizforanos fazem-se presentes na folia como a *Turma da Perpétua*; além de apuração a imprensa local também se divertia saindo no corso e depois indo para os diferentes bailes noturnos (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.12-13). Este ainda é um período no qual “Os homens raramente se fantasiavam; quando muito, empoavam as cabeças e compareciam sempre impecavelmente trajados, em calças de linho e camisas esportivas, pernas totalmente cobertas” (Aracy Fonseca Horta apud TRAVASSOS, 1989, p.11). Pelo menos para a burguesia juizforana o Carnaval era uma festa em família, com um controle sobre o ambiente a ser freqüentado por esposas e filhas.

Ali [no clube Juiz de Fora] os bailes de sábado, abertura oficial do carnaval da cidade, exigiam traje a rigor e só se permitia o smoking, o summer e o traje longo ou fantasia de alto luxo, confeccionadas em tecidos nobres, sempre recatadíssimas, onde transparências e decotes ousados eram inimagináveis e o comprimento da saia, se acima dos joelhos, fazia com que a folionista fosse barrada à entrada, fatalmente (Aracy Fonseca Horta apud TRAVASSOS, 1989, p.11).

A presença feminina no carnaval de Juiz de Fora não se limitava aos salões ou ao corso, havia um bloco de rua formado pelo pessoal da Escola Alemã, que atuou entre 1933 e 1940, com a presença das mulheres. Os alemães possuíam também um clube restrito para os bailes, na rua D. Pedro (Geraldo Halfeld apud TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.6). Outras mulheres driblavam a vigilância familiar para participar da folia nas ruas, geralmente brincavam enquanto se deslocavam do clube dos Grafos (rua Halfeld) para o clube dos Excursionistas (Galeria Pio X, esquina com rua Marechal Deodoro). Glorinha Ciuffo, vencedora do primeiro concurso para escolha da melhor folionista das batalhas de confete (1937), mostra as dificuldades enfrentadas: “embora eu gostasse e brincasse o carnaval de rua, era tudo escondido de meu pai [...] que não admitia” (apud TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.5). Os comerciantes Antônio Coury, na rua Marechal Deodoro e Cecílio Sampaio, na rua

---

<sup>46</sup> Pelas fontes consultadas presumimos que os clubes em Juiz de Fora desempenhavam o mesmo papel que as Grandes Sociedades Carnavalescas no Rio de Janeiro. Excetuando-se as associações esportivas e, talvez, o clube Juiz de Fora.

Halfeld<sup>47</sup> rivalizavam na organização das batalhas de confete, que se tornaram uma das marcas do carnaval juizforano durante quatro décadas – elas permaneceram até o final dos anos 1960 (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.4-5).

A crise do café abalou fortemente a economia local. A ascensão de Getúlio Vargas ao poder trouxe para o centro do jogo político da Zona da Mata líderes ligados às classes populares. A Segunda Guerra Mundial apagou a presença alemã na cidade. Mas as mudanças foram acontecendo devagar, pois enquanto no Rio de Janeiro as Escolas de Samba se alinhavam aos novos tempos e ascendiam como paradigma da identidade nacional, em Juiz de Fora elas apenas um grupo de foliões precariamente organizado participando do carnaval de rua, como percebemos na declaração de Ernani Ciuffo: “fui diretor, cantor e compositor dos Turunas [...]. Mas o que eu gostava mesmo era das batalhas de confetes, principalmente as da Halfeld e da Marechal [...] e os comerciantes patrocinavam” (apud TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.4).

Inovações no carnaval surgem apenas no final dos anos 1940. Com a inauguração dos transmissores da rádio Industrial, em 1949, começa-se a cobertura dos bailes carnavalescos dos clubes (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.4). Desde o fim da década de 1930 até os anos 1960 a festa nos clubes era o centro da folia em Juiz de Fora. Do tradicional Club Juiz de Fora a festa atingiu os elitistas Sport, Clube Bom Pastor e Dom Pedro II. A partir destes os bailes carnavalescos tomaram todas as direções e todas as camadas da sociedade local, sendo que os principais locais da folia eram o Clube dos Planetas, Clube dos Grafos, Clube Elite, Tupynambás, Tupi, Associação dos Empregados do Comércio e Círculo Militar. O Elite Clube Mineiro, por exemplo, ficava na parte baixa da rua Halfeld (mais próxima ao rio Paraibuna) e era freqüentado pelos mais pobres, que em seu salão dançavam suingue e samba. Diz-se que uma parte da burguesia aparecia no clube para aprender a dançar e depois exibir-se nos salões mais chiques (ACESSA.COM, 2007b). No entanto, as equipes das rádios, com todas as restrições tecnológicas do período, freqüentam apenas os eventos da elite juizforana. O radialista Mário Moraes, que foi diretor artístico da rádio PRB3 (atual rádio Solar), mostra quais eram os locais visitados por sua equipe: “Foi nos anos 50 e 60 que os bailes tiveram seu apogeu. Nós, da rádio, fazíamos transmissão ao vivo dos bailes da cidade, principalmente os do Sport Club e do Clube Bom Pastor”; ele ainda comenta que o auditório da rádio se transformava em salão de baile durante o carnaval “Nós tirávamos os móveis, colocávamos a orquestra tocando as marchinhas e o público vinha se divertir” (apud ACESSA.COM, 2007c).

---

<sup>47</sup> Estas ruas atravessam a área central de Juiz de Fora paralelamente no sentido leste/oeste. As batalhas de confete se restringiam ao trecho entre as avenidas Rio Branco e Getúlio Vargas.

Outra novidade, mas que durou apenas os carnavais de 1949 e 1950, foi a criação dos Granfinos do Samba. Era uma Escola de Samba com bateria e mais de cem componentes, criada por membros da elite local. Um dos criadores desta Escola foi Geraldo Mendes, dono da rádio Industrial e posteriormente da concessão do canal de TV local – TV Industrial (depois vendido para a TV Globo). Sobre a Escola de Samba ele afirma que decidiu-se “criar um movimento carnavalesco inovador em termos visuais. Em vez das tradicionais camisas listradas e dos chapéus usados pelos componentes das escolas existentes, saímos de fraque e cartola. No ano seguinte de rumbeiros” (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.7). Para outro fundador deste movimento, Nilson Rodrigues esta “foi uma época alegre e bonita, em que o luxo e o bom gosto deixaram os salões sofisticados e chegaram às ruas da cidade, ao povo” (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.7). Depois de um século da criação das Grandes Sociedades Carnavalescas do Rio de Janeiro e sua ideologia de educar esteticamente a plebe rude e sem cultura, a mesma concepção encontra-se presente no interior do Brasil.

Talvez para marcar o fim de um período do carnaval juizforano o Club Juiz de Fora pega fogo, justamente após o baile e justamente em 1950, época na qual a cidade comemorava seu centenário de emancipação. Mesmo sem o seu tradicional local de festas a cidade divertia-se. Os anos 1950 e 1960 viram acontecer os Bailes dos Casados: no mais estrito sentido carnavalesco eles aconteciam às tardes no Palace Hotel e no Cinema Glória. Eram bailes de máscaras voltados para a burguesia local e não havia discriminação entre homens (os coroaos) ou mulheres (as gatinhas), “que, ávidos, se divertiam em busca de ‘novas emoções’ durante o Carnaval – o que de certa forma era permitido pelas tradicionais famílias e mesmo esposas exclusivistas” (João Medeiro Filho, 1989, p.9).

Podemos considerar o ano de 1966 como o marco da mudança do carnaval juizforano. E o ano do primeiro desfile oficial das Escolas de Samba da cidade e, conseqüentemente, o início da folia organizada e normatizada. O corso e as batalhas de confete vão perdendo espaço para as arquibancadas e para os clubes. José Rodrigues da Silva considera que “até 1960, o carnaval de rua era muito bom e alegre. Aos poucos foi desaparecendo e os foliões passaram a brincar nos clubes, como Bom Pastor e Sport, que promoveram grandes bailes carnavalescos” (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.6). Os bailes de carnaval dos clubes atravessaram os anos 1970, mas começaram sua decadência na década seguinte e praticamente deixaram de acontecer. Várias são as razões apontadas para seu desaparecimento. Segundo o ex-prefeito Melo Reis (2006) a cobrança de direitos autorais pelo ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) tornou cara a realização dos bailes; o jornalista Wilson Cid (2007) considera que a crise econômica do período 1980/1995

inviabilizou financeiramente os clubes; enquanto o professor José Luiz Ribeiro acredita que a decadência do carnaval nos clubes aconteceu por causa da ida das pessoas para as Escolas de Samba, “influenciadas pelo carnaval carioca. [...] A própria TV incentiva o carnaval de rua. Voltamos para o início do carnaval, com a mesma bagunça [sic]” (ACESSA.COM, 2007c).

Com a chegada das Escolas de Samba do Rio de Janeiro à televisão Juiz de Fora adotou uma estratégia publicitária agressiva no carnaval. Primeiro no governo do prefeito Ademar Rezende de Andrade (1964-1967), quando o Departamento Autônomo de Turismo (DAT) instituiu os desfiles oficiais e os organizou, a partir de um regulamento, na avenida Rio Branco; depois na gestão do prefeito Francisco Antônio de Melo Reis (1977-1982), que investiu maciçamente na imagem do carnaval da cidade com a vinda de atores de televisão para assistir aos desfiles e divulgação nacional do evento pela Embratur (Empresa Brasileira de Turismo). O depoimento de Solange Brandi ilustra bem este período: “Recebi uma medalha do prefeito Mello Reis [...] e a convite da prefeitura fui ao Rio, com outros destaques da cidade, participar de uma festa [...] promovida pela Embratur. Na ocasião [1979], o carnaval de Juiz de Fora foi considerado o 3º melhor do país” (TRIBUNA DA TARDE, 1989, p.7).

Entretanto, a partir de 1985 a crise foi do próprio carnaval Juizforano. A nova urbanização adotada para a avenida Rio Branco e o desinteresse do poder público em promover o espetáculo – o apoio se limita em dar dinheiro para as Escolas de Samba – criaram dificuldades para os desfiles. Levando os empréstimos para pontos da cidade diferentes a cada ano e realizando um evento desconectado da vida da cidade, a municipalidade foi responsabilizada por dificultar o acesso da população aos desfiles e por favorecer o desinteresse pelo processo em geral. As diretorias das Escolas de Samba se imobilizaram à espera das verbas vindas do poder público e, em sua maioria, provocaram um afastamento entre a agremiação e seus participantes, mantendo as quadras fechadas a maior parte do ano e trabalhando para o carnaval entre dezembro e fevereiro. Hoje a disputa é praticamente uma prestação de contas pelo dinheiro recebido da prefeitura.

## 2 COMO ERAM OS DESFILES

As primeiras Escolas de Samba de Juiz de Fora foram criadas na década de 1930, mas o primeiro concurso oficial da cidade aconteceu apenas em 1966. Durante este intervalo a disputa entre as agremiações ocorriam informalmente e cada qual se julgava como a vencedora da animação a cada ano. Elas desfilavam pelas ruas da cidade, dividindo o espaço com fantasiados avulsos, pequenos blocos, os ranchos e o curso. A participação ativa nas batalhas de confete rendiam conquistas de campeonatos. No entanto, Jair de Carvalho, integrante da Escola Feliz Lembrança, não considera qualquer validade para os títulos conferidos nos concursos dos organizadores das batalhas de confete, um dos motivos é a não escolha de um campeão do ano, outra razão era que “em cada lugar era uma comissão julgadora diferente que dava ganho de causa, praticamente a todas as agremiações dependendo de injunções ou interesses do comércio dos bairros” (apud MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.78).

Ao contrário dos blocos, ranchos e do curso que sempre contaram com a participação feminina, a estrutura das Escolas de Samba eram exclusividade dos homens. Como veremos na trajetória das principais agremiações de Juiz de Fora, nos primeiros anos de cada uma delas o papel da mulher ficou sempre em segundo plano, normalmente a participação ficava restrita às prostitutas ou mulheres de classes populares cujos parentes próximos eram muito envolvidos com o universo do samba, como podemos ver na fala de Jair de Carvalho:

Naquele tempo Escola de Samba era coisa só de homem. Nem se podia pensar na possibilidade de recrutar o sexo feminino. Acredito que o grito de igualdade foi dado, no início dos anos 40, por minha irmã Gilda de Carvalho e por duas sobrinhas do B.O, Anélia e Naíla. Indubitavelmente essas moças foram precursoras do feminismo. E olha que o samba ainda era tido como coisa de malandro, vigarista e outras coisas mais. O fato criou uma polemica das mais acirradas. Uma clara manifestação de amor ao samba, ao carnaval de rua. Deram um show (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.78).

Nestes primeiros anos também não existiam sambas de enredo, cantava-se composições conhecidas nacionalmente ou dos próprios compositores locais. As Escolas cantavam mais de um samba, selecionados pela diretoria. Havia também a escolha de um refrão para os improvisos, o júri das batalhas de confete pensava o tema e os improvisadores faziam a música na hora, recebendo uma nota. Na área central da cidade o desfile passava infalivelmente pela batalha de confete de rua Halfeld. Nos anos 1940 e 1950 um palanque era armado em frente ao cinema Glória para os cantores, enquanto a Escola passava, eles iam

cantando as músicas escolhidas para aquele ano e os improvisos (NÓBREGA, 1989, p.14; PANORAMA, 2004, p.16).

A instituição de um concurso oficial pelo DAT leva a prefeitura a escolher como palco dos desfiles a avenida Rio Branco, por ser a via mais larga da cidade, podendo acomodar facilmente o público e dar bastante espaço para a evolução das agremiações. Por sua posição e espaço o local já era ocupado pela folia muito antes da oficialização, o ano de 1966 apenas consolidou-o como passarela do samba, ainda sem arquibancadas e apenas uma corda separando o público do espetáculo. As agremiações faziam o trajeto entre a rua Espírito Santo e a rua Floriano Peixoto e uma comissão julgadora avaliava as agremiações. Neste primeiro ano a vitória foi da Escola de Samba Feliz Lembrança, marcando uma nova forma de se fazer o carnaval na cidade, como veremos adiante.

No ano seguinte não aconteceu o desfile oficial das Escolas de Samba porque “a equipe do então prefeito Itamar Franco assumiu o mandato e não teve tempo suficiente para organizar a festa” (ACESSA.COM, 2007d). Com a realização da disputa em 1968, também na avenida Rio Branco, a campeã foi a Escola de Samba Mocidade Independente do São Mateus. Quando tudo caminhava para a consolidação da festa das Escolas de Samba, a equipe de Itamar Franco não consegue realizá-la em 1969. Será a partir de 1970 que os concursos acontecerão sem interrupção, mas não sem problemas, até 1991. Podemos considerar o período entre 1970 e 1980 como uma fase de ascensão para as Escolas de Samba juizforanas.

O local dos desfiles oficiais mudou em 1981. Uma obra de reurbanização da avenida Rio Branco obrigou a alteração. Inicialmente o último ano das Escolas de Samba na Rio Branco era 1979, neste ano o jornalista José Carlos de Lery Guimarães compôs um tema lamentando a perda do *tradicional* espaço: *Adeus avenida*; que virou hit do carnaval local. O atraso no início das obras permitiu que a avenida recebesse o desfile de 1980 (ACESSA.COM, 2007d). Iniciada a construção o carnaval de 1981 foi realizado na Avenida Francisco Bernardino – da praça da Estação em direção à rua Benjamin Constant. Em 1982 trocou-se novamente o local dos desfiles; desta vez a avenida Getúlio Vargas foi a escolhida para receber a festa do samba. As Escolas desfilaram a partir da rua Santa Rita em direção à rua São Sebastião.

No ano de 1983 o desfile retorna à avenida Rio Branco. Era o primeiro ano da primeira administração de Tarcísio Delgado e a presença das Escolas de Samba na avenida era uma medida política, pois Melo Reis, seu antecessor, era filiado a outro partido: Arena. Para marcar a diferença e dar ares de uma gestão democrática o slogan do carnaval foi: *Na*

*avenida de novo, o carnaval do povo.* O uso político do desfile das Escolas de Samba é mais perceptível em 1984, quando a própria prefeitura lança uma revista de balanço das atividades no ano e diz textualmente:

Com o enredo já armado... “A Rio Branco, agora mais que nunca, é do povo”, a Funalfa está acertando todos os ponteiros e afinando todos os instrumentos para um bom carnaval. Carnaval devolvido ao povo, seu legítimo dono, há muito tempo impedido de freqüentar a Rio Branco [...]. Ainda mais se nos lembrarmos que o carnaval de 85 será o da vitória de Tancredo Neves, o que dá pra comemorar com muito mais festa, evidentemente (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 1984, p.21).

até o último ano desta administração, 1988, o carnaval manteve-se no mesmo local. No ano seguinte a entrada de um novo prefeito, Alberto Bejani (PJ)<sup>48</sup>, provocou uma nova mudança no local dos desfiles. Continuou na avenida Rio Branco, mas num trecho menos aristocrático, entre a avenida Brasil e a rua Marechal Setembrino de Carvalho. A alteração provocou um boicote das principais Escolas de Samba, saindo apenas as agremiações do segundo grupo (ACESSA.COM, 2007d). A própria Funalfa<sup>49</sup> não registra o resultado deste ano, dando a entender que não houve um concurso oficial em 1989. É o início da decadência desta forma de carnaval em Juiz de Fora. Por coincidência foi a primeira vez que os desfiles mudaram o sentido original sul/norte para norte/sul.

Em 1990, “através de um plebiscito [sic] o povo escolheu que o desfile retornasse à avenida Rio Branco entre as ruas Floriano Peixoto e Espírito Santo” (ACESSA.COM, 2007d). Também voltaram ao desfile as Escolas de Samba do primeiro grupo. Mas a alegria durou pouco. Em 1991, 1992 e 1993 o concurso oficial não aconteceu. Em 1994 o desfile das Escolas de Samba na avenida Rio Branco volta para o trecho entre a avenida Brasil e a rua Marechal Setembrino de Carvalho. Neste momento Juiz de Fora está no segundo ano do prefeito Custódio Mattos (PSDB), cuja administração muda o desfile de 1995 para a avenida Brasil, na margem direita do rio Paraibuna. O trajeto percorrido pelas Escolas de Samba passa a ser entre a avenida Kasher – no local há um grande terreno aberto pertencente à MRS (ex-Rede Ferroviária Federal) que ficou conhecido como Terreirão do Samba – e a rua Benjamin Constant. Na nova passarela do samba foram realizados os desfiles de 1996, 1997 e 1998 (ACESSA.COM, 2007d). Em 1999, no penúltimo ano da segunda administração Tarcísio Delgado (1997-2000), o desfile oficial não foi promovido pela prefeitura.

<sup>48</sup> Partido da Juventude, que teve vida efêmera. Posteriormente este político passou para o Partido da Reconstrução Nacional (PRN), que elegeu o ex-presidente da república Fernando Collor. Bejani, nesta época, buscava associar sua imagem à do então governador de Alagoas.

<sup>49</sup> Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage. Esta fundação cumpre as funções de secretaria de cultura do município. Seu superintendente é indicado pelo prefeito.

As Escolas de Samba retornam novamente para a avenida Rio Branco em 2000. Novamente por interesse eleitoral do prefeito Tarcísio Delgado, que se reelegera para o mandato 2001-2004. Durante todo este período os desfiles acontecem entre a rua Espírito Santo e rua Floriano Peixoto, mas desta vez com forte oposição, pois as Escolas de Samba locais já não possuem inserção social e os desfiles (e as próprias Escolas de Samba) vivem seu momento de completa decadência. Alberto Bejani – desta vez no PTB – retorna à prefeitura e mantém o carnaval de 2005 no mesmo local. Nos dois anos seguintes sua administração realiza nova transferência do desfile, para a avenida Brasil, desta vez entre a avenida Rui Barbosa e a avenida Rio Branco, um trecho mais distante do centro de Juiz de Fora.

A retirada dos desfiles da avenida Barão do Rio Branco incomodou (e ainda incomoda) todas as Escolas de Samba de Juiz de Fora e de uma forma geral é apontada por estas como a razão principal de uma queda no entusiasmo dos foliões e do afastamento do público em geral. A primeira vez houve uma certa comoção, mas da última vez que aconteceu, a transferência foi considerada uma bênção. Sobre esta situação o ex-prefeito Melo Reis (2006) justifica sua ação e a necessidade da saída dos desfiles de Escolas de Samba desta via como um benefício público, pois a função da avenida é de ligação entre o norte e o sul da cidade, devendo servir nos 365 dias do ano a todos os cidadãos e não somente como palco para os três dias de carnaval, para quem fosse lá assistir aos desfiles. A pista de ônibus no centro da via carrega todo o tráfego pesado do sistema de transporte coletivo da cidade e os canteiros de separação precisam de conservação para ser uma área verde permanente. Além da cobertura dos pontos de ônibus que precisavam ser retiradas para a montagem das arquibancadas, isto justamente no verão, um período de forte calor e chuvas intensas. Reconhecendo foi um erro de sua administração tentar usar a avenida Getúlio Vargas, que é relativamente estreita para o espetáculo, Melo Reis considera que o ideal para as Escolas de Samba seria haver um lugar especial para a festa. No entanto, a cidade ainda não encontrou essa localização e nem mesmo a buscou nesses vinte e poucos anos, desde de sua saída do executivo municipal.

A entrevista que Melo Reis nos concedeu em 2006 faz eco a uma crônica publicada no jornal *Diário Mercantil*, que circulava em Juiz de Fora em 1983:

É por isto que dou hoje uma sugestão ao novo prefeito, que entrou de rijo na batalha carnavalesca [...] se o carnaval é rendoso, compensador [...] então é hora de pensar em investir nele de modo definitivo [...].

Sugiro que a Prefeitura estude como dar ao carnaval um lugar próprio, como se faz com o futebol [...]. Pois sugiro um lugar assim para os desfiles carnavalescos. [...] O

Barão de Ramiz Galvão, que andou sugerindo nomes eruditos para certos desportos, talvez sugerisse *poreiódromo* (de *poréia* = desfile, em grego).

[...] O que importa é que o carnaval tenha seu lugar permanente, sem problemas de mudanças no tráfego, alteração da figura da Avenida, sem briga de políticos. Um lugar com arquibancadas de concreto [...] conforto para os espectadores, camarotes para a *gente bem*, para o mundo oficial, cabinas para as estações de rádio e televisão [...].

Escolha-se o lugar, faça-se este sambódromo ou pereiódromo. E o povo irá lá. Isso de dizer que o carnaval tem que ser na Avenida é papo furado. No Rio de Janeiro, acabou-se com o da Praça Onze, com o da Avenida Central e, hoje, a rua Marquês de Sapucaí se enche de gente do mesmo jeito. O povo vai ao carnaval, onde ele estiver (OLIVEIRA, 1986, p. 42-43).

Como a sugestão do cronista não foi acatada, as únicas inovações que aconteceram foram a descentralização da festa, com apoio do poder público a blocos e bandas em diversos bairros e, partir de 2000, a criação do troféu Pandeiro de Ouro, para os destaques dos desfiles das Escolas de Samba. A Funalfa passou a instituir um júri próprio para o troféu e a realizar uma festa pós-carnaval para a entrega dos prêmios. Este troféu nada mais é que uma cópia do Estandarte de Ouro, concedido pelas Organizações Globo aos destaques dos desfiles do Rio de Janeiro. Um dos contemplados com o Pandeiro de Ouro foi Juracy Neves, proprietário de uma rede de veículos de comunicação em Juiz de Fora. Em termos de divulgação o principal resultado da Funalfa é a gravação do disco com os temas das Escolas locais a partir de 2003 e em parceria com a Liga das Escolas de Samba (FUNALFA, [2004?], p.45-47).

### **3 AS ESCOLAS DE SAMBA DE JUIZ DE FORA**

Resgatar a trajetória histórica das Escolas de samba de Juiz de Fora é uma árdua tarefa. Em sua maior parte elas não têm preocupação em preservar sua memória e apenas as mais tradicionais e das quais participam membros da elite local conseguiram manter informações mais precisas. A própria cidade é carente de memória, o que é agravado pelos meios de informação locais: os existentes já destruíram parte de seus arquivos ou os armazenam sem organização; os que não atuam mais estão com o material produzido armazenados em situação de precariedade.

Uma parte das informações pode ser encontrada também no sítio da Funalfa ou consta das publicações que a instituição edita na proximidade do carnaval. Um resgate mais abrangente da vida das Escolas de Samba juizforanas exigiu entrevistas com os mais antigos participantes do carnaval da cidade. A seguir mostramos um panorama sobre as quatro agremiações que consideramos fundamentais dentro do carnaval da cidade.

### 3.1 TURUNAS DO RIACHUELO

A primeira Escola de Samba do estado de Minas Gerais foi fundada em Juiz de Fora: a Turunas do Riachuelo. Além dessa posição singular no Estado, os sambistas locais a consideram a quarta agremiação do Brasil, entretanto os livros de Monique Augras (1998), Hiram Araújo (2003), Sérgio Cabral (1996), Nei Lopes (2003) dão conta da existência de, pelo menos, cinco Escolas de Samba no Rio de Janeiro em 1930: Cada Ano Sai Melhor, Estação Primeira de Mangueira, Oswaldo Cruz (Portela), Para o Ano Sai Melhor, Vizinha Faladeira. Também uma música de 1936 – *Palpite infeliz*, de Noel Rosa – fala sobre a presença do samba também no Estácio, Salgueiro, Matriz e Vila Isabel; provavelmente existiam Escolas de Samba nestas áreas do Rio de Janeiro. Mesmo com esta quantidade de referências a organização Escola de Samba era uma novidade para a sociedade em geral, e para a de Juiz de Fora, uma cidade do interior, não seria exceção.

A Turunas do Riachuelo foi fundada em 1934 e seu registro em cartório data de 26 de fevereiro de 1955, na gestão do presidente Celso Nunes Leal. O documento está no Cartório de Títulos e Documentos sob o número 350. Ela foi considerada de utilidade pública com a Lei Municipal nº 18.882 de 01 de agosto de 1963 (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.29). As palavras que Neline Pinto enviou à cidade no programa oficial da Escola quando esta retomou suas atividades em 1972 são uma espécie de justificativa para sua *Utilidade Pública*.

Alegrou e educou muita gente. [...] tanto fez pelo carnaval de J.F., motivou tanto entusiasmo na alegria do povo, que outros lutadores surgiram na arena do samba, fundando escolas, revelando passistas, compositores e instrumentistas. Cumpriu a obrigação de, na palavra de seu grande presidente José Oceano Soares, educar pela disciplina, pelo refletir dos anseios populares, modificando o conceito de que Escola de Samba era agrupamento de malandros ou marginais. Turunas iniciou uma era de Comunicação quando esta palavra só existia nos memorandos de escritórios... (apud MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.29).

Um discurso que não difere do das Grandes Sociedades do século XIX: “educar pela disciplina, pelo refletir dos anseios populares”, desde que este anseio não fosse contrário às concepções de povo dos diretores da Escola.

A presença do grupo que formou a Turunas no Carnaval juizforano data de 1933, quando se agruparam ao redor do bloco *Feito com Má Vontade*, composto principalmente pelos quatro irmãos Toschi, os irmãos Soares (José Oceano e José Sol e Ar), Pedrinho Inglês, Nilo de Freitas, José Silvério (Zé Lacraia), José Teodorico, Marmel Consulmagno, José Pepino, Santolima, Zé da Grota, Américo Fatori e Dionísio de Aquino (NÓBREGA, 1989, p.14). Este bloco desapareceu para dar lugar à Escola que desfilou em 1934. José Oceano

Soares foi o responsável pela idéia da transformação, uma vez que, a trabalho, freqüentava o Rio de Janeiro e de seus contatos com vários músicos ligados ao universo do samba idealizou uma Escola de Samba em Juiz de Fora. Em depoimento ele comenta que

No começo dos anos [19]30 eu fui para o Rio e trabalhava à noite, no Parque Armando Lacerda, uma quermesse para levantar fundos para uma igreja na Conde de Bonfim (Tijuca). Em [19]33 voltei para Juiz de Fora. Havia o bloco “Feito de Má Vontade, que eu saía, (ali da Rua Silva Jardim) juntamente com os irmãos Toschi, entre outros. Procurei o Pepino propondo a idéia de transformar o bloco em Escola de Samba. É que no parque onde estava trabalhando (só em [19]36 fixei residência de novo em JF), quase todas as noites havia roda de samba. E lá freqüentavam: um garoto chamado Noel Rosa, Rubens Cardoso, campeão do pugilismo, Germano Augusto e um italiano chamado Kid Pepe, ambos compositores, e outros. Entre uma cerveja e outra se falava muito de Escola de Samba. Uma espécie de palavra de ordem dos sambistas. Muito se dizia da escola Azul e Branco, que mais tarde virou o Acadêmicos do Salgueiro. Fiquei com aquilo na cabeça e trouxe a idéia para JF (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.54).

A rua Silva Jardim fica na região central, atravessando o Largo do Riachuelo, que é ampliado pelo Largo de São Roque (originalmente a área era uma lagoa). Ambos ligam a avenida dos Andradas e a avenida Rio Branco (que antes do aterro terminava na lagoa), ao pé do Morro da Glória (divisão original entre a Juiz de Fora do Halfeld e a do Mariano Procópio).

Animados, os foliões aderiram à novidade e em pouco tempo surgia os Turunas<sup>50</sup>, logo reconhecidos como do Riachuelo. A denominação foi inspirada no conjunto pernambucano de Augusto Calheiros, Turunas da Mauricéia, que por esta época fazia sucesso nos carnavais do Rio de Janeiro. Remo Toschi fez o estandarte da agremiação: um microfone, um pandeiro, um chapéu de palha e uma letra T maiúscula; em seus primeiros tempos a agremiação usou as cores vermelha e branca, por causa dos torcedores do Tupinambás Futebol Clube. Para evitar o sentido clubístico e rivalidades ou qualquer tipo de divisões no interior da Escola, promoveu-se a troca dessas cores para o azul e branco (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.23, 54; NÓBREGA, 1989, p.14).

Logo de início não houve diretoria, João Miranda foi nomeado presidente simbólico. Seu segundo presidente, já numa fase de melhor organização, foi José Oceano Soares. Em seu primeiro ano de existência a Turunas cantou os sambas dos compositores conhecidos nacionalmente como Noel Rosa e Ary Barroso, a única música própria foi uma marchinha composta por Remo Toschi: *Bailarinas Somos*. No ano seguinte as músicas nacionais foram perdendo espaço e foram mostradas as primeiras composições de autoria de seus próprios músicos, cujos nomes de destaque foram: Oceano Soares, Nilton Santos (Mestre Cocada), Alfredo Toschi, Ernani Ciuffo, Paulinho Messias, Murilo Moraes, Jandir Segantini, Oswaldo

<sup>50</sup> Turuna é uma palavra de origem tupi *Tu'runa* que significa valente, batuta.

de Andrade, Dormevilly Nóbrega, Nelson Gomes, Sol e Ar Soares, Emanuel (Lua), Luiz Quirino de Freitas, Luiz Antônio, João Vila Real, Onofre Soares (Bebém), Céu Azul Soares, Geraldo Batista (Camarão), Dâmaso Altomar, Adilson Zappa. Da mesma forma que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a Turunas do Riachuelo desfilou por muito tempo sem um enredo definido e sem um samba a ele ligado. Nos meses que precedia ao carnaval eram escolhidos dois ou três sambas que seriam levados às batalhas de confete que aconteciam nas ruas centrais e se multiplicavam pelos bairros próximos. Apenas em 1945, por sugestão dos organizadores do carnaval da cidade, as escolas apresentaram um tema definido: Término da Grande Guerra. Repetido no ano de 1950, quando Juiz de Fora comemorou o seu centenário (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.27; NÓBREGA, 1989, p.14).

Neste período a Escola, mesmo não tendo obrigatoriedade, desfilou alguns enredos – principalmente entre os anos de 1956 e 1962. Nestes desfiles a Escola usava um samba único durante todo o desfile. Os mais importantes foram *Cidade Secular*, 1950 (Hernani Ciuffo), pelo centenário de Juiz de Fora; *Homenagem a Euvaldo Lodi*, 1952 (João Cardoso); *Descoberta do Brasil*, 1956 (João Cardoso); *Homenagem à Bahia*, 1957 (Alfredo Toschi); *Carmen Miranda*, 1958 (Ministrinho e Camarão); *Homenagem a Zequinha de Abreu*, 1960 (Dermeval Nóbrega)<sup>51</sup>. Até 1966, antes da instituição do concurso oficial de Juiz de Fora, a Turunas autoproclamava o título de *A Campeoníssima e/ou Campeã das Campeãs*. Segundo ela o título se manifestava nos aplausos das pessoas durante as batalhas de confete e no desfile. Se os seus componentes consideram os títulos vindos da população, seus opositores viam-no como um rótulo criado pelo orgulho e elitismo dos próprios membros da agremiação (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.28; NÓBREGA, 1989, p.14). A fixação deste título fictício aconteceu provavelmente por um referendo da imprensa, pois os membros da Escola pertenciam à burguesia juizforana e às instituições culturais, também pode ser um resquício da presença de muitos barões do segundo império<sup>52</sup> na cidade.

A decepção da Escola foi imensa quando o concurso oficial do carnaval deu o resultado de 1966: a Turunas do Riachuelo ficou em segundo lugar. O enredo derrotado foi *Homenagem a Belmiro Braga*. A perda do primeiro título oficialmente instituído, justamente para a sua rival, e sofrendo divisões internas provocaram a paralisação de suas atividades. A Escola abandonou a Avenida por seis anos, no período de 1967 a 1971. A volta dos Turunas aos desfiles – em 1972 – recebeu o rótulo de *Retorno Feliz*. Esta retomada das atividades foi

---

<sup>51</sup> Há um conflito entre as duas fontes consultadas em relação à autoria de alguns dos sambas. Optamos pela relação descrita por MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO.

<sup>52</sup> No Brasil os títulos nobiliárquicos eram comprados e não eram hereditários.

possível pelo idealismo, liderança e entusiasmo de Luiz Abraão Sefair. Mas, a chegada não foi tão retumbante. A Escola conseguiu apenas o terceiro lugar com o enredo *Transamazônica*, de Neline Pinto e samba de Adair e Amauri (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.28-29; NÓBREGA, 1989, p.14). Nesta época Luiz Sefair estava se lançando na política partidária como vereador pelo MDB e chegou a conquistar uma cadeira na câmara federal, na onda oposicionista das eleições legislativas de 1974.

A partir de 1973, quando foi vice-campeã com o enredo *História das Artes em Juiz de Fora*, com o enredo de Dormevilly Nóbrega e samba de Manoel Quirino, reaproximou-se da elite juizforana. O tema abordando as diversas artes favoreceu a ligação da escola com entidades culturais da cidade. A principal aproximação foi com a Galeria de Arte Celina<sup>53</sup> – GAC –, que estabeleceu uma profunda e duradoura interação com a Escola, que chegou a criar uma ala. Nívea Bracher, responsável pela coordenação da ala GAC, descreve, em depoimento a Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1997, p.32), a apresentação de 1973:

Formamos uma ala com cerca de setenta figurantes, representativa das artes plásticas. [...] como, na época a GAC englobasse também outros setores de arte, além da pintura, cinema, teatro, etc., ficou estabelecido que uma parte da ala permaneceria fixa, em evolução no seu próprio lugar e uma outra, chamada ‘ala móvel’ – sairia a percorrer toda a Escola, durante o desfile, homenageando com sua passagem cada setor de Arte da cidade, representado nas diversas alas da Escola. O efeito da ‘ala móvel’ na avenida foi de surpresa, tendo dado uma nota de alegria colorida, entusiasmo, recebendo aplausos por onde passava. [...] Cada figurante pintou sua própria fantasia com cores e motivos diferentes, de acordo com o gosto pessoal de cada um e, cada fantasia assim diferenciada deu um colorido de grande efeito e perfeita harmonia na avenida. A fantasia da ala era representativa de pintor, constituindo-se de gorro, laço no pescoço, bata, calças e sapatilhas. Como os seus componentes não tinham dinheiro, da fantasia foram eliminadas, tanto as calças quanto as sapatilhas, o que deu um aspecto juvenil e descontraído à ala.

A movimentação cultural em trono da Turunas do Riachuelo promovida pela GAC refletiu-se no retorno de Ministrinho para a avenida, colocou os artistas Décio e Shirley Bracher colaborando na confecção das alegorias e um trabalho do cineasta Décio Lopes sobre a ala GAC. Nos anos seguinte a Turunas sagrou-se tri-campeã – 1974, 1975, 1976 – respectivamente com os enredos *Tradições da Bahia* (Jeovah Leal e Dâmaso Altomar); *O cair da noite na Floresta Encantada* (Jeovah Leal e Hegel Pontes) e *Canto à Estrela – Estrela Dalva* (homenagem a Dalva de Oliveira, de Silvandiro Frateschi e Nívea Bracher) (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.34). Em 1977 foi vice-campeã com o tema *Beja, a Feiticeira de Araxá*. Voltou a ser campeã em 1978 com *AEIOURca* e conquistou o bi-campeonato em 1979 levando para a avenida *É isso aí, nós temos* (DEUS,

---

<sup>53</sup> Atual Galeria Celina Bracher

2006). No entanto Dormevilly Nóbrega (1989, p.14) se refere ao tema de Dona Beja (*Beja, mina de recordações*) como sendo o enredo campeão de 1978.

A própria Escola reconhece que as duas décadas seguintes representaram um tempo de muitas dificuldades, com um desempenho irregular nos desfiles. Já em 1980 o Turunas ficou em último lugar na disputa do carnaval, quando o tema foi *Beleza é fundamental, segundo Vinícius de Moraes*, samba feito por João Medeiros Filho, Mamão e César Itaboray. No ano seguinte, opôs-se ao regulamento oficial e deixou de participar do concurso em sinal de protesto. Em 1982, a Turunas desfilou, conseguindo o terceiro lugar com o tema *Um Inesquecível e Eterno Carnaval*, de Afonso Guedes. No ano seguinte, 1983, conquistou mais um campeonato, mostrando na avenida o enredo *O Magnífico Salão Imperial*, a respeito das festas e dos amores de D. Pedro I (GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA TRURUNAS DO RIACHUELO, 2005). Du Valle<sup>54</sup> revela alguns aspectos interessantes da Escola nos carnavais seguintes: na comemoração do seu cinquentenário – 1984 –, a Turunas convidou Joãozinho Trinta para criar o figurino do enredo sobre seus *Cinquenta Anos de Glória*. O tema falava sobre a história da Escola e do carnaval de Juiz de Fora. Todo o esforço para uma conquista inesquecível foi em vão e as expectativas com o campeonato frustradas: as notas dos jurados deram apenas para alcançar o terceiro lugar.

Após esta nova frustração a Turunas do Riachuelo deixou de desfilar por três anos e quando retornou em 1988 ficou com a última colocação com o enredo *Voltei, aqui é o meu lugar*. Em 1989, 1991, 1992, 1993 não aconteceram os desfiles oficiais. Em 1994 a Turunas desfila para repetir os pífios desempenhos dos anos anteriores, ficou com o penúltimo lugar com o enredo *As copas do mundo*. A Escola não saiu em 1995. Em 1996, cantando novamente a sua própria história – *Riachuelo, o tempo que a saudade não apaga* –, ficou em último lugar e repetiu a colocação no ano seguinte, quando o tema foi *Olimpíadas no Rio de Janeiro* (DU VALLE). Em 1998 a Escola, mais uma vez, abandona a passarela (FUNALFA, 1998, p.7). No ano 2000, com o desfile das Escolas de Samba retornando para a avenida Rio Branco, a Turunas inicia um período de recuperação do status de grande Escolas e com o enredo *Era uma vez o bicho Homem*, de Aloísio Costa, ficou em quarto lugar entre as seis escolas que desfilaram (DU VALLE). Em 2001, a Turunas saiu com o tema *Turunas: Olimpo do Samba*, de Waltencir Barbosa e Diomário de Deus, conseguindo ser vice-campeã. Em 2002 os mesmos carnavalescos levam a escola para a avenida com o tema *Atlântida – o continente*

---

<sup>54</sup> Luiz Carlos do Valle, presidente do Turunas do Riachuelo, usa os apelidos de Du Valle e Luluca. Esta entrevista foi concedida ao autor em outubro de 2006.

*perdido*, conquistando o campeonato e recebendo a nota dez em todos os quesitos. Para o autor do enredo

De todos os grandiosos desfiles não poderíamos deixar de comentar o divisor de águas do carnaval da cidade, o inesquecível e imponente ‘Atlântida – o Continente Perdido’ (2002). Um marco que fez o público ir ao delírio com a faraônica e memorável estrutura apresentada, sendo um grande passo dado no carnaval, mostrando para os demais dirigentes do carnaval que trabalhando o ano inteiro em equipe, com organização e criatividade, se consegue um excelente resultado. Hoje lutamos contra a falta de recursos, de apoio dos poderes público e privado, diante de um quadro de desorganização e incertezas. Mesmo assim nos apresentamos com dignidade trazendo de fato alegria para a avenida (DEUS<sup>55</sup>).

A Turunas foi bi-campeã em 2003 com a mesma equipe dos anos anteriores, apresentando o enredo *Ogum, o que veio da África*.

O carnaval de 2004 terminou em polêmica. Um regulamento diferente dos anos anteriores fez com que muitas escolas perdessem pontos na competição. Este foi o ano em que a Turunas recorreu ao Rio de Janeiro, realizando uma parceria com a Escola de Samba Viradouro, na comemoração dos seus setenta anos de existência. Colocando na avenida Rio Branco 1100 componentes, a escola levava o tema *70 anos de glória, a Turunas vira ouro com a Viradouro*, mas no momento de entrar na Avenida, houve um problema que nada tinha a ver com a Escola e que lhe custou 5 pontos: o resultado final foi o quarto lugar. A Escola participou dos desfiles de 2005 realizando uma crítica aos jurados do carnaval do ano anterior, com o enredo *Hoje tem Alegria*. O que rendeu à agremiação o terceiro lugar. Em 2006 faturou o título de campeã com a montagem do enredo *A Ópera Negra*. Em sua estrutura atual a Turunas do Riachuelo possui uma bateria com 120 componentes. Para a diretoria uma conquista da Escola é o fato de ser a única de Juiz de Fora com Velha Guarda (GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA TRURUNAS DO RIACHUELO, 2005; DU VALLE; DEUS).

Luiz Carlos Du Valle comenta que além do movimento em torno do samba a Turunas desenvolve projetos sociais. O único destes projetos é uma parceria com o grupo Afoxé, do bairro Ipiranga – que é um bairro periférico da zona sul de Juiz de Fora, sem relação com a localização atual da Escola ou com o Largo do Riachuelo – para utilização da quadra em todas as manhãs de domingo. Crianças e adolescentes praticam danças, batuque e capoeira. Durante um dia da semana, o grupo movimenta a quadra com artesanato e comidas típicas. Para ele o principal problema do carnaval da cidade é “a traição do folião de Juiz de Fora”, que troca o carnaval da cidade pelo do Rio de Janeiro, do litoral capixaba ou das pequenas

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida ao autor por Diomário de Deus, carnavalesco da Escola de Samba Turunas do Riachuelo em outubro de 2006.

idades mineiras. Daí a necessidade, em seu ponto de vista, que as Escolas de Samba locais têm da verba da Prefeitura, pois a maioria dos frequentadores que fica para participar do carnaval pertence à classe pobre.

#### **Ficha Técnica – 2006**

**Nome da Escola:** G.R.E.S. Turunas do Riachuelo.

**Reduto da Escola:** Largo do Riachuelo, Santos Anjos e Grajaú

**Endereço da Quadra:** Rua Vespasiano Pinto Vieira, 50/com Avenida Brasil

**Cores da Escola:** Azul e Branco.

**Presidente:** Luiz Carlos Do Valle (Luluca)

**Carnavalesco:** Diomário De Deus

**Figurinista:** Diomário de Deus e Paulo Berberick

**Alegorista:** Paulo Berberick

**Número de Componentes:** 1000

**Componentes da Bateria:** 100

**Mestre de Bateria:** Wagner Luiz Kirchmair

**Mestre de Tamborim:** Marquinhos

**Porta-Bandeiras:** Alcione Cristine

**Mestre-Sala:** Carlos Eduardo

### **3.2 FELIZ LEMBRANÇA**

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Feliz Lembrança nasceu de uma forte integração de seus participantes, firmando a sua presença no carnaval de Juiz de Fora por um processo de colaboração coletiva de seus membros fundadores e sem rivalidades internas nas primeiras décadas de sua existência. Sua motivação partia de uma rivalidade externa, pois a Feliz Lembrança é a segunda escola de Juiz de Fora e surgiu proclamando sua oposição com a Turunas do Riachuelo.

Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1977), mostram alguns acasos que contribuíram para o nascimento da Feliz Lembrança:

no início do 1937 Ivan Maria, o Bananinha, morava na avenida Sete de Setembro, região popularmente conhecida nesta época como Botanágua, quando Geraldo Oliveira, o Abissínio, recém chegado do Rio de Janeiro, mudou-se do outro lado da cidade, do Largo do Cruzeiro, para morar na mesma avenida. Os dois eram pandeiristas e, por afinidade musical, logo ficaram amigos. Para o carnaval daquele mesmo ano, animando-se um ao outro, organizaram um grupo que, munido de surdos,

tamborins, pandeiros, violões e cavaquinhos, saiu pelas ruas do bairro e da cidade, participando das batalhas de confete e desfilando de sujo. No ano seguinte o grupo de foliões da Avenida Sete desfilou da mesma forma.

Djalma de Carvalho descreve sucintamente a primeira saída do grupo para Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1977, p.75):

“Nós saímos numa batalha de confete, fantasiados com sainhas de papel crepom. Descemos pela Halfeld, Marechal e Santa Rita. Foi um dos primeiros desfiles. Devia ter mais ou menos umas trinta pessoas. Nós não tínhamos composição própria naquela época, e se cantava músicas de sucesso do Rio”.

Em 1939, antes do carnaval, surge a idéia de formar uma Escola de Samba, pensamento que partiu de Geraldo de Oliveira. Imediatamente Ivan Maria, Bilico, Enio e Lilico deram seu apoio. Nas reuniões para discutirem os detalhes, a organização correu rápida. Sendo os principais idealizadores pandeiristas, Ivan sugeriu que o emblema da Escola fosse um pandeiro. A idéia foi aceita e considerada uma ‘feliz lembrança’, surgindo daí o nome da agremiação: Escola de Samba Feliz Lembrança. As cores foram idéia de Abissínio: azul, vermelho e branco, retiradas de uma tinturaria onde trabalhava (NÓBREGA, 1989, p.15).

Neste ano e em 1940 a Escola desfilou sem maiores pretensões, pois a fundação foi a toque de caixa e a enchente de 1940 não poupou o reduto da Feliz Lembrança, às margens do Paraibuna. Nestes primeiros tempos, passaram pela Escola importantes nomes, como os de Danilo Soares, Nelson Silva, Toninho Rabeca, Álvaro Santos, Mestre Sandoval, Bil da Castanhola, Nelson Spada, Djalma de Carvalho, Antônio Nascimento, Pascoal Olinda, Waldemar Salimena, Sebastião Feliz, João Cardoso (que pertencia ao Turunas). A Feliz Lembrança tomou ares de uma Escola de Samba que faria frente ao Turunas na casa de Floriano Rosa, no Beco de Santo Antonio, e depois na Avenida Sete, com o seu quartel general sob a responsabilidade da família Carvalho: Sr. Euclides, a esposa Maria, e os filhos Djalma, Juca e Jair e a pequenina Nancy, futura porta bandeira. A casa do Sr. Euclides era, além de sede da Escola, o local dos ensaios, o atelier para as fantasias, adereços e a oficina para os carros alegóricos (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.76; NÓBREGA, 1989, p.15).

No período da Segunda Guerra Mundial a estrutura da Feliz Lembrança não foi afetada, apenas o compositor Djalma de Carvalho afastou-se temporariamente. É neste momento que despontam as participações femininas de Judith de Paula, Terezinha Alves, Nancy e Piropita. Dornevilly Nóbrega (1989, p.15) conta que o fim da guerra é saudado com o enredo *O carnaval da vitória*, de Djalma de Carvalho, Danilo Soares e João Cardoso.

Entretanto Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1977, p.70) comentam que o carnaval da vitória, em 1946, apresentou três sambas: *Despedida aos Sambistas*; *Fui um Expedicionário*; *Silêncio*; respectivamente dos compositores citados. Embora não houvesse, ainda, a preocupação de um samba único para os desfiles pelas ruas da cidade e nas batalhas de confeti, a Escola apresentou no ano seguinte um samba enredo-homenagem com letra, música e concepção geral de João Cardoso: *Brasil Ontem, Brasil Hoje* (segundo Dormevilly Nóbrega: *Brasil de ontem e hoje*). Isto se deveu ao conhecimento que os componentes da Escola tiveram do Estatuto da Federação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A Feliz Lembrança não deu continuidade a este sistema e, em 1948, a Escola voltou a cantar os sambas surgidos ao longo do ano, entre suas composições estão: *Leviana*; *Lamento e Filosofia*. A maior composição dos sambistas da Feliz Lembrança aconteceu em novembro de 1948, na preparação para o carnaval do ano seguinte: *Se eu fosse feliz*, de Juquita, BO (Barbeiro Olber [de Oliveira Alves]) e Djalma de Carvalho. A música fez tanto sucesso nas batalhas de confeti que se tornou o hino do carnaval juizforano. Além desta composição outros dois sambas foram apresentados pela Escola no carnaval de 1949: *Advertência*, de Danilo Soares, uma música contra o consumo de bebida alcoólica, única composição do gênero em Juiz de Fora; e *Desespero sem Causa*, de Djalma de Carvalho (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.70-71; NÓBREGA, 1989, p.15).

Na questão da introdução do samba enredo no carnaval de Juiz de Fora Djalma de Carvalho chegou a dar entrevista declarando que

Antigamente, quando Blocos, Escolas e Ranchos saíam nas ruas, eles não tinham um samba-enredo, eram temas improvisados na hora. Saíam com várias músicas e uma comissão de júri composta de jornalistas, escalava os temas, e se improvisava na hora. Eu recordo que uma dos primeiros compositores a apresentar uma música em escola de samba naquela época foi o Alfredo Toschi. Me consta que nessa época o Alfredo iniciou esta maneira de apresentar uma música na escola de Samba, pois antes o tema era dado na hora para disputar o prêmio entre as escolas no improviso. Não havia ainda, contagem de pontos (MOSTARO, MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.75).

Na verdade, Toschi, que era compositor do Turunas, apresentou tema único para os desfiles alguns anos depois da Feliz Lembrança, entre 1957 e 1962, segundo informações levantadas pelos mesmos pesquisadores.

A Escola retomará o samba enredo apenas a partir de 1952. Neste ano ela desfila com uma composição de Danilo Soares e Antonio Cardoso (Coló) em homenagem a José do Patrocínio. Foi por este tempo que Nelson Silva começou a se destacar como compositor. Ele começou na Feliz Lembrança como passista e algum tempo depois passou a colaborar na orientação da bateria. Sua primeira composição foi em parceria com Djalma de Carvalho, o

samba *Depois da Comédia*. Em 1955 a Escola apresentou uma composição sua, o samba-hino *Saudade do Haváí*. A morte de Danilo Soares em 1960 fez a Escola entrar em recesso por cinco anos, mas antes de parar as suas atividades ela se apresentou prestando uma homenagem ao seu integrante e compositor com outro samba-hino (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.73).

A Feliz Lembrança retirou o luto e retornou aos desfiles de carnaval em 1966, para receber a sua maior glória: Campeã do primeiro concurso oficial promovido pela Prefeitura. Djalma de Carvalho revela uma curiosidade sobre esta premiação: “A taça está comigo em São Paulo” (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.76). Ou seja, a própria agremiação não possui o prêmio de sua conquista. No meio carnavalesco juizforano é uma unanimidade a idéia de que o desfile de 1966 representou uma profunda mudança na concepção do evento.

Álvaro José dos Santos, presidente da Escola em 1966, instituiu uma comissão para produzir um verdadeiro espetáculo. Com o samba *Mascara Veneziana*, do jornalista José Carlos de Lery Guimarães e do compositor Nelson Silva, a Feliz Lembrança conseguiu agradar o público e os jurados revolucionando “o Carnaval das Escolas, ampliando-lhes o campo teatral e dando-lhes um universo de estilização e mobilidade de ação” (NÓBREGA, 1989, p.15). A mudança em direção a um espetáculo começou pelo figurino. Até então, predominava nos desfiles os componentes caracterizados como o estereótipo do malandro carioca: “Chapéu palhinha, camisa listrada e malandragem no pé” (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.82). Terminavam de compor o préstito as baianas, o mestre-sala e a porta bandeira. Em 1966 tudo foi diferente:

A música especialmente composta por Nelson Silva, para o poema de J. Carlos, de rara beleza, possui vários movimentos acompanhando a narrativa bastante extensa e categorizada.

Conseguiu o compositor, com bastante felicidade, a miscigenação musical da tarantela italiana e do clássico Offenbach, tudo ao condicionamento do samba bem popular, e estrondoso foi o sucesso de sua apresentação na avenida com a empolgação total dos componentes da Escola e da multidão presente, com o povo cantando em coro a bela melodia.

Foi ainda a primeira vez que uma escola de nossa cidade introduziu no seu enredo não só um guarda roupa consoante com o tema desenvolvido, como também uma nova coreografia segundo os personagens e alas representados.

Instituiu-se ainda a presença de carros alegóricos, e como “gran finale” apoteótico, uma piscina móvel onde flutuava uma gôndola veneziana construída em idênticas proporções às reais existentes no velho mundo.

[...] As inovações trazidas pela Feliz Lembrança fizeram escola, e desde aí, partiram as agremiações para um acuramento da forma e da essência em suas apresentações. Na forma, representada esta pelas alegorias, coreografias, vestuário e adereços, e na essência pelo apuramento da letra, enredo e música apresentados (MOSTARO, MEDEIROS E MEDEIROS FILHO, 1977, p.82).

A vitória da Feliz Lembrança foi muito questionada pelo Turunas do Riachuelo, pois o lado nobre da cidade foi vencido. A principal questão levantada foi, sobretudo, em relação à nacionalidade do tema. Esse ponto tomava por base o mito de uma Portaria do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, ainda no Estado Novo, que tornaria obrigatória a exaltação e o enfoque, em todas as manifestações populares, de temas autenticamente nacionais<sup>56</sup>. Esta idéia errônea sobre o DIP era tão arraigada que o próprio José Carlos de Lery Guimarães deu em defesa de seu tema a seguinte resposta:

O Estado Novo, felizmente acabou. Entendo que a cultura é um fato universal. A sensibilidade brasileira precisa saber também dos clássicos. E nosso específico de ‘Mascara Veneziana’, tenho a declarar que não havia, no recém criado DAT, nada regulamentando a matéria. O povo entendeu a mensagem. A Feliz Lembrança cumpriu a sua missão (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.83).

No ano seguinte não houve um desfile oficial de carnaval. A Feliz Lembrança, para não desperdiçar o que havia planejado, tomou a iniciativa de apresentar um espetáculo fora do carnaval. Assim, para festejar o aniversário de Juiz de Fora, em 31 de maio, resolve desfilar o enredo *Noite Mineira*, sobre as festas juninas. Em 1968 a equipe do então prefeito Itamar Franco consegue organizar a competição oficial das Escolas de Samba. Esquentado pelo debate sobre a natureza do enredo *Mascara Veneziana*, Lery Guimarães e Nelson Silva, levam para a avenida um tema brasileiro e eminentemente social: *Zungá-Rei*. O aspecto social do tema foi proposto por Nelson Silva que se preocupava com a necessidade de valorização do trabalho negro e propunha questionar os problemas ligados à escravidão e sua abolição (Mostaro; Medeiros; Medeiros Filho, 1977, p.98). Na época a pouca compreensão da representação teatral dos desfiles provocou um incidente pitoresco, também fruto dos preconceitos existentes:

Tínhamos também seis liteiras que eram carregadas por negros, escravos, que conduziam as sinhás brancas. Alias, tivemos um trabalho muito grande para conseguir os personagens que carregariam as liteiras, porque os negros da escola não queriam ser acorrentados e nem aparecer de escravo carregando as sinhazinhas... Foi muito difícil convencê-los de que aquilo era só uma representação. Tive que fazer uma verdadeira catequese para convencer os crioulos, pois eles diziam: “Essa não, eu não sou mais escravo de ninguém, eu sou livre...” Foi duro conseguir convencê-los de que aquilo era uma coisa fictícia, que não era real. As sinhazinhas, durante a representação, desciam das liteiras e dançavam também (Álvaro dos Santos apud MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.99).

Perdendo o título de 1968 para a Mocidade Independente do São Mateus, a Feliz Lembrança anuncia para o ano seguinte um espetáculo grandioso em comemoração de seus

---

<sup>56</sup> Como vimos no primeiro capítulo esta portaria jamais existiu. Esta obrigatoriedade foi auto imposta pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

quarenta anos de existência. No entanto, o presente de aniversário não veio, uma vez que a administração municipal não conseguiu organizar o concurso oficial. Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1977) consideram que a Feliz Lembrança atingiu um ponto alto de sua existência com as realizações de 1966, 1967, 1968, a partir de então enfrentou um longo período de acomodação. Diferentes razões contribuíram para esta estagnação: estava sem sua concorrente tradicional, pois o Turunas havia paralisado as atividades em 1967; seu principal compositor, Nelson Silva, falecera e José Carlos de Lery Guimarães se afastara; desestímulo com o desfile oficial, pois o de 1969 não foi realizado e o de 1970 teve apenas duas Escolas.

O crescimento da agremiação fez com que a casa da família Carvalho ficasse pequena. A primeira mudança, já nos anos 1950, foi para as dependências do antigo Círculo Civil (avenida Sete); um salão com bar, palanque e capacidade para 28 mesas. Era um início, mas como as demais Escolas de Samba de Juiz de Fora a Feliz Lembrança passou a lutar por um espaço para a construção de uma quadra e um barracão para as suas atividades. Álvaro José dos Santos relata como conseguiu o primeiro terreno:

Só fomos conseguir a doação do terreno para a quadra, quando da administração do prefeito Itamar Franco, meu amigo de muitos anos e admirador da Escola. Eu pedi a ele que nos doasse um terreno e ele mandou que eu verificasse a existência de terrenos disponíveis para isso. Fui então à sessão de mapas, e junto com amigos funcionários da Prefeitura, com a ajuda também da Dr<sup>a</sup> Dulce Palmer, obtive a informação que havia diversos lotes na quadra 'A' – lotes 3, 4, 5, 6, 7 e 8, com uma área aproximada de quase três mil metros quadrados. A quadra é na Várzea Paraibuna, perto da estação da Leopoldina. Levei a informação ao Itamar, e ele se reuniu com o Murílio Hingel e o José Cesário Moreira, e na minha presença consultou os dois sobre a possibilidade de ser feita a doação. O Murílio Hingel falou: 'A doação não pode ser feita assim, à vontade. Tem que ter um motivo. Daí que ele aventou a idéia de se destinar uma das salas da futura construção para o Ensino Supletivo. Aí seria um motivo para que a Câmara aprovasse. Acertamos tudo; o Dr Itamar mandou a mensagem à Câmara, foi aprovada, e ele sancionou a lei, que foi publicada na Gazeta Comercial que eu tenho em meu poder. Tenho também a cópia da delimitação das áreas. Essa doação foi feita no final do primeiro governo do Itamar e eu agradeço muito a ele por essa grande ajuda que ele deu á escola. [...] Existe a lei e foi sancionada (MOSTARO, MEDEIROS E MEDEIROS FILHO, 1977, p.100-101).

A Lei a que ele se refere leva o nº 3237, de 01 de julho de 1969. Dispõe sobre a doação de terreno à Escola de Samba Feliz Lembrança. Está assinada por Itamar Augusto C. Franco - Prefeito Municipal. No entanto, ela cita como objeto da doação os lotes 5, 6, 7 e 8 da mesma quadra "A"; e designa o local como Baixada do Paraibuna. Em seu Artigo 2º, sobre as regras da doação acrescenta: "Parágrafo único – Fica assegurada à Prefeitura Municipal através da Secretaria de Educação e Cultura, a faculdade de instalar nas dependências da sede social a ser construída pela entidade beneficiaria, uma Escola Municipal, com funcionamento

diurno até às 17 horas” (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 2007). A escola municipal jamais foi erguida.

No carnaval de 1970 disputa o título apenas com a Juventude Imperial e perde. Em 1971 desfila na avenida com o enredo *Evocação à Seresta*, samba de Armando Aguiar (Mamão) e Roberto Medeiros. Neste ano o presidente Álvaro José dos Santos precisou se afastar por motivos de saúde. Ao mesmo tempo diversos componentes se afastam e a agremiação vai sendo administrada pelo vice-presidente José da Silva (Zico), durante o período que ele próprio intitula de *debandada geral* (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.131). Sem material humano e sem verba Zico revela que o desfile do carnaval de 1972 foi adaptado:

Escolhemos o tema “Brasil Hospitaleiro” e, pela primeira vez, fizemos um concurso interno para a escolha do samba. [venceu o samba de autoria de Odilon de Oliveira e Felícia G. de Oliveira]. Sem nenhum recurso (a nossa meta era simplesmente sair) e nem mesmo idéia para criar os figurinos [...]. Um carnaval bastante pobre de nossa parte, mas sem comprometer a Escola. Eram só três Escolas a desfilar. Como já era esperado ficamos com o terceiro lugar.

O principal problema da Feliz Lembrança para o desfile de 1973 já era a má gestão, conforme apreendemos a partir das entrevistas para Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1977, p.131-133) de José da Silva e seu sucessor na presidência da Feliz Lembrança, Demerval Martins da Silva. Neste ano a verba destinada pelo Departamento Autônomo de Turismo estava comprometida com as dívidas do desfile de 1972. Por este motivo a Escola fez *Reminiscências de Carnaval*, de Geraldo de Souza Moreira, Juarez dos Santos e Miriam de Oliveira, um enredo que permitiu o reaproveitamento (ou remodelagem) de fantasias e outros elementos.

Procuramos sair com um tema-enredo que nos fosse bastante acessível. E “Reminiscências de Carnaval” nos pareceu o indicado. O samba vencedor falava de Carmen Miranda; Noel Rosa, Ataulpho Alves e ficou relativamente fácil criar fantasia sobre o repertório de carnaval antigo. Assim como “jardineira”, por exemplo. Mais uma vez D<sup>a</sup>. Celeste Salimena cuidou das indumentárias usando de vários artifícios: um deles foi virar fantasias do lado do avesso (José da Silva apud MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.132).

O fiasco do desfile se repete e a Escola fica com a última colocação. Sem muita inspiração foi também o desfile de 1974: *A vida é um circo*, de José Antônio de Souza Jacob (Tuka) e Antônio Messias da Rocha Filho. Em 1975 o desfile não foi marcante; o enredo, *Cancioneiro de Lampião*, foi realizado pela mesma dupla do ano anterior, desta vez se inspirando no poema homônimo de Nertan Macedo. É neste contexto que Demerval Martins da Silva se reaproxima da Feliz Lembrança, após muitos anos afastado de Juiz de Fora. Após

o desfile de 1975 ele foi convidado para se candidatar à presidência da agremiação, ao final da gestão de Zico, mas preferiu assumir a vaga de vice-presidente na chapa de Vanzetti Alves. A crise da Escola acabou por conduzir Demerval à presidência: Vanzetti renunciou após um mês, a antiga diretoria se afastou, várias contas novas começaram a aparecer, a dívida anterior continuava alta e a sede, localizada na rua Halfeld, dava prejuízo.

A história da sede da Feliz Lembrança apresenta uma lacuna interessante, pois na entrevista de Álvaro José dos Santos para Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho (1977, p.101) ele informa que “aqueles terrenos seriam aproveitados para a nova Rodoviária”. Mas a mudança do local da rodoviária só aconteceu nos anos 1980, em outro local. Ao mesmo tempo Demerval Martins da Silva declara a existência da sede na rua Halfeld e acrescenta que ela “só dava prejuízo (e só freqüentada por gente da pior espécie), que tivemos que fechar e entregar as chaves” (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977, p.133). Assim, não fica claro o que aconteceu com a doação da prefeitura e como foi a transição entre as sedes neste período. Sabemos com certeza que no ano de 1975, com o Decreto N.º 1.666 - de 17 de setembro, o Prefeito Saulo Pinto Moreira concedeu permissão para que a Escola Feliz Lembrança se instalasse em terreno situado entre a Avenida Bargiona e a Estrada de Ferro Central do Brasil (EFCB), local próximo à avenida Sete de Setembro (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 2007). A quadra da Escola permaneceu ali até 1995, quando o viaduto Augusto Franco foi construído. Naquele momento, como a permissão de uso do terreno foi concedida em condição de revogável a “qualquer tempo, independente de aviso, notificação ou interpelação, sem ônus indenizatório para a permitente e a seu critério”, conforme o artigo 3º do Decreto, a Escola perdeu a sua referência em relação ao local de origem. Hoje ela está instalada no bairro Barbosa Lage, zona norte de Juiz de Fora, em terreno cedido pela prefeitura (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 2007).

Em 1976, já com a nova quadra para ensaio, a Feliz Lembrança leva para os desfiles o enredo *Marcílio Dias, o herói da batalha do Riachuelo*, a Escola repete os péssimos desfiles dos anos anteriores e fica em penúltimo lugar entre as seis que desfilaram. No ano seguinte foi vice-campeã com o enredo *Pernambuco leão do norte*, uma homenagem àquele estado. Para fugir dos temas tradicionais dos desfiles de Juiz de Fora a Feliz Lembrança desfilou em 1978 com uma exaltação à natureza: *Fábula de Amor à Natureza*, de Gilson Campos e Sarrafo. O objetivo foi de alertar sobre a necessidade de preservação e dos problemas ecológicos. A Escola faz um bom desfile, se comparado aos anos anteriores, ficando em terceiro lugar. Com maior organização a Escola chegou ao carnaval de 1979 com o enredo *Eldorado, sonho fantástico*. Ao final do desfile terminou empatada com a campeã Turunas do Riachuelo, como

o regulamento não previa dupla premiação o critério de desempate foi no quesito bateria, com uma nota menor que a rival, a Feliz Lembrança teve que se contentar com o segundo lugar. Com *Baco no país do carnaval*, de Tuka e Camaragibe, ela alcança apenas a terceira colocação do concurso de 1980.

José Carlos de Lery Guimarães, um dos responsáveis pelo período áureo dos anos 1960, volta à Escola com o samba *Amar é uma Feliz Lembrança* para disputar o título de 1981, mas a agremiação consegue apenas a penúltima colocação. Para 1982 o enredo escolhido foi *A lenda encantada dos mares de Minas*, uma mistura de diversas mitologias com uma visão ufanista de Minas Gerais, representada como um mar de pedras preciosas. Com *Dia de feira (só para ver, comer não)*, samba de Tuka e Canário, a Feliz Lembrança fica em último lugar no desfile de 1983. Apesar deste resultado a Feliz Lembrança conseguiu se reestruturar definitivamente nos anos 1980 e voltou a ser campeã do concurso oficial no carnaval de 1984, com o enredo *Eneida, o pierrô está de volta*. No ano seguinte chega ao bicampeonato com *Valongo, a porta da cultura negra no Brasil*, dos irmãos Ailton e Amilton Damiano, Nilo Nascimento e João Carlos (NÓBREGA, 1989, p.15). O enredo faz referência a um porto no Rio de Janeiro no qual os escravos eram desembarcados antes de serem vendidos. A agremiação participa do boicote ao concurso oficial e não desfila em 1986, mesmo assim a década mostra a recuperação da Escola, pois ela conquista mais um campeonato em 1987 com o enredo *Sassaricando*. Perdeu o campeonato de 1988 desfilando *Clementina, cadê você?*, homenagem à cantora Clementina de Jesus. Um novo boicote das principais Escolas de Samba ao concurso da prefeitura faz com que a Feliz Lembrança não comemore seu cinquentenário em 1989. Uma coincidência que se tornou comum na história da agremiação pode ser notada a partir de 1969: deixar de desfilar nas efemérides que completam sua década de sua existência, a exceção foi o ano de 1979.

Em compensação a Escola inicia os anos 1990 como campeã, *Alegria de viver* foi o enredo vencedor. De 1991 a 1993 a prefeitura de Juiz de Fora não realizou o desfile oficial, então a Feliz Lembrança foi defender o título de 1990 apenas em 1994, quando contou a história da dança no Brasil com o tema *Dois prá lá, dois prá cá, venha comigo dançar*. A Escola acabou classificada nas últimas posições. O desempenho ruim também em 1995 (*Ainda ecoa um grito em Palmares*) e 1996 (*Meu sonho é ser feliz*) se repete no ano seguinte, o que provoca sua retirada em 1998. Por vontade de sua diretoria a escola não desfilou e a não realização dos desfiles em 1999 impediu que ela comemorasse seus 60 anos de existência.

A Feliz Lembrança retorna à avenida em 2000 com o enredo *Taí, Carmen Miranda*, samba de Oswaldo Fernandes Filho. Repetindo o desempenho ruim nos desfiles ela fica com

o penúltimo lugar. Em 2001 a agremiação apresenta *O Futuro é Agora* e no desfile de 2002 faz uma homenagem a um dos responsáveis pela vitória do desfile de 1966, recebendo o pomposo título *Feliz Lembrança pede passagem à imprensa e homenageia José Carlos de Lery Guimarães*, cujos compositores foram Mamão, Cris, João Leonel e Carioca. Novamente a Feliz Lembrança fica com as últimas posições. No ano seguinte, 2003, ela mostra na avenida um enredo que parece encarnar sua própria situação: *A vida, um jogo em busca da sorte*, de Ney Geraldo Gouvêa. Das oito Escolas que desfilaram ficou em sexto e quase foi rebaixada para o segundo grupo. *A Viagem Encantada Da Feliz Lembrança Pelas Terras De Pindorama*, de Marquinho Boi, Nilmar Romano, Tito, Raimundo De Lima, foi o enredo do concurso de 2004. O objetivo da escola foi contar a vida das tribos que habitavam o Brasil antes da chegada dos portugueses e o impacto causado pelo contato com os europeus. Voltando a fazer um desfile ruim repetiu o sexto lugar. O vice-campeonato de 2005 com o enredo *Um Canto de Amor à Natureza*, revela um resultado aparentemente bom, mas o regulamento daquele ano permitiu que três Escolas fossem declaradas campeãs, então a Feliz Lembrança foi apenas a quarta melhor Escola de Samba a desfilar. Para tentar o título de 2006 a agremiação escolheu como título do desfile uma homenagem ao seu principal compositor: *Nelson Silva, uma feliz lembrança* e atingiu o melhor resultado dos últimos doze anos: vice-campeonato.

**Ficha Técnica 2006**

**Endereço da Quadra:** Rua Antônio Guimarães Peralva, 126.

**Cores da Escola:** Azul, Vermelho e Branco.

**Presidente:** Jair de Castro Filho

**Carnavalesco:** Anderson Luiz

**Figurinista:** Anderson Luiz, Fernando Matias, Deyverson Lawall

**Número De Componentes:** 820

**Componentes Da Bateria:** 120

**Mestres De Bateria:** Lei e Paulinho

**Porta-Bandeira:** Bete

**Mestre-Sala:** Fernando Matias

### 3.3 PARTIDO ALTO

Como dissemos anteriormente, as Escolas de Samba de Juiz de Fora não preservam a memória dos movimentos culturais e eventos carnavalescos que lhes deram origem. Uma exceção é o Partido Alto, uma afirmação dos próprios membros da Escola, como o intérprete Paulo Cezar Calichio (Coração) e José Maria Ferreira em texto produzido como parte do Projeto Memória Histórica do G.R.E.S. Partido Alto.

O G.R.E.S. Partido Alto tem seu berço e suas raízes na Rua Redentor, Largo do Cruzeiro e na Avenida Olegário Maciel, na parte alta de Juiz de Fora, local onde, desde a década dos anos 40 do século XX, com o ‘Rancho Pastorinhas do Morro’ se respirava ares de bom carnaval de rua.

O tempo passou e ao passar fez desaparecer do cenário os ‘Ranchos’, mas não o espírito carnavalesco, que logo ressurgiu nos ‘blocos de embalo’ (CALICHIO; FERREIRA, [2004?]).

Criado para o carnaval de 1963 o Bloco de Embalo dos 32 Malandros desfilava ao pé do Morro do Imperador, nos arredores do largo do Cruzeiro, onde seus componentes moravam. Percorria a rua Redentor, rua Carlota Malta, rua Solano Braga e rua Fernando Lobo. Em seguida descia a rua Santo Antônio até atingir a esquina com a rua Halfeld e entrar no Parque Halfeld para dar o ponto aos instrumentos de percussão nas fogueirinhas improvisadas. A parada era também uma estratégia para receber os componentes que, por serem proibidos de participar do carnaval, esperavam naquele ponto. Estando todos reunidos, o bloco descia a Halfeld até chegar à Praça da Estação. A proibição de sair no bloco ou mesmo de brincar o carnaval de rua para alguns componentes, conta Ferreira (2005), vinha das namoradas ou das esposas, pois o bloco era formado só por homens e mulheres de família não participavam da folia. Em alguns casos até as mães costumavam proibir a saída de seus filhos, assim sendo, a bateria descia por um lado e uma parte dos foliões por outro. Este comentário sobre a não participação feminina não encontra respaldo nas informações levantadas anteriormente sobre o carnaval de Juiz de Fora. Provavelmente a forma de participar da folia – uso de violência, provocação a outros grupos, abuso de álcool e assédio a mulheres – deve ter contribuído para esta imagem antifamília dos participantes do bloco.

A sede do bloco era o *Boteco da Esquina*, um dos bares que existiam na região do largo do Cruzeiro. Um de seus líderes era Nilton Cruz (Niltão), já falecido. Segundo as informações de Ferreira (2005), um dos sonhos de Niltão era formar uma Escola de Samba. Tanto que no dia 8 de novembro de 1967, no botequim que fazia as vezes de sede do bloco, foi assinada, por 15 arrojados amantes do carnaval, a ata de fundação da Escola de Samba. Naquela reunião foram tratados os principais assuntos deste tipo de reunião: nome, cores e

eleição da diretoria. Nilton Cruz sugeriu o nome, logo aceito, Partido do Alto, lembrando a localização do largo do Cruzeiro, que exige uma subida íngreme de aproximadamente 200 metros a partir do centro da cidade. As cores escolhidas foram o verde e o rosa. Embora sejam as cores da Mangueira, do Rio de Janeiro, Ferreira (2005) nega que alguém do grupo de fundadores fosse mangueirense. Sebastião Giron da Silva (2006), presidente do período 2005/2006, informou que não houve coincidência, ele afirmou que “A Mangueira foi quem batizou, veio a JF para batizar o Partido Alto. Então nós temos muito respeito pela nossa madrinha. Se for da Mangueira temos que falar com carinho, e até copiamos o seu Verde e Rosa”. A Diretoria só foi decidida na reunião seguinte: Presidente, Orlando Gonçalves (Landim); Diretor e mestre de bateria, Nilton Cruz; Diretor de Patrimônio, Nelson Pires (Papinha), que deveria manter com recursos próprios, uma bateria de percussão, doada por Sebastião (Isquerê) e um bumbo, doado por João Batista Pereira (Joãozinho da Percussão<sup>57</sup>).

A ata de fundação da Escola e outras subseqüentes perderam-se pelo desaparecimento do Livro de Atas nº 1, conforme consta da folha 01, do Livro de Atas nº 2, aberto em 14 de novembro de 1977. A Escola de Samba foi registrada em 1968 e, por questões de sonoridade e hábito, tornou-se Partido Alto, sem a partícula *do*.

Uma parte da trajetória da Partido Alto nos desfiles de Juiz de Fora é comentada por Ferreira (2004), que narra os sucessos da agremiação: a escola chegou aos desfiles na avenida Rio Branco em 1969, contando com ajuda do Departamento Autônomo de Turismo. No ano de 1970 ficou em terceiro lugar na disputa oficial. De início não compete com as Escolas de Samba, após ser vice-campeão em 1971, conquista o primeiro prêmio do desfile de blocos em 1972, com o enredo *Festa do Divino*, foi a primeira vez que um bloco apresentava um enredo nos desfiles. No ano seguinte, com *Baile na Casa Grande*, repetiu o título de campeã na mesma categoria. Em 1974, com *Chica da Silva*, a verde e rosa assinou como *Grêmio Recreativo Escola de Samba Partido Alto* sua passagem pela avenida, chegando ao vice-campeonato. Mesma colocação obtida em 1975 com *Origens e glórias do povo brasileiro*, de Antônio Geraldo Soares, só que desta vez desfilando entre as principais Escolas de Samba da cidade. Com um desfile pior em 1976, *Rio, samba e fantasia* não consegue passar da quarta colocação. Conquista a terceira colocação em 1977 com *Festa do Divino* e volta a ser vice em 1978 com o tema *A comunicação através do carnaval fantástico*. Falando sobre o carnaval do Rio de Janeiro a Escola é terceira colocada em 1979: *Ameno Resedá e Joãozinho 30: ontem e hoje*.

---

<sup>57</sup> Joãozinho da percussão acabou se consagrando internacionalmente como percussionista.

É somente em 1980, com o enredo *Fernão Dias, o Caçador de Esmeraldas* e samba composto por Vornei e Paulinho, que irá conquistar o primeiro título de campeã entre as Escolas de Samba de Juiz de Fora. No ano seguinte a Escola desfila o tema *Natureza em sonho e realidade*, de Mamão e Carioca. Este enredo ecológico não foi suficiente para atingir o primeiro lugar, a Escola terminou empatada com a Real Grandeza, mas o quesito de desempate foi música, o que deixou a Escola com o segundo lugar. A conquista do segundo campeonato não demorou muito, foi em 1982 com o enredo *Almôndegas de Ouro – Vida e Obra do Barão de Catas Altas*. Tentando repetir a conquista, a Escola escolhe como enredo para o ano de 1983 o tema *Olê, olá brasileiro*, de Vorney, Santos e Raimundinho do Partido Alto. O resultado foi mais um vice-campeonato. Apesar dos bons desempenhos a agremiação não desfila no concurso de 1984. A ausência não impede que ela conquiste o segundo lugar em 1985 com o tema *Vôo à eternidade*, de Henrique, Paulo César e PC Santos que propuseram uma discussão sobre a luta do bem contra o mal. Com o boicote das Escolas de Samba ao desfile da prefeitura o Partido Alto não entra na avenida em 1986. No ano seguinte volta a desfilar e fica em quarto lugar. Não participa do concurso de 1988 e em 1990, com o enredo Itamaracá, ilha do sol não consegue atingir as primeiras colocações.

A prefeitura de Juiz de Fora não promove os concursos das Escolas de Samba nos três anos seguintes. O Partido Alto se mostra mais desmobilizado que as demais agremiações e só retorna ao carnaval em 1996, quando obtém o terceiro lugar com *Uma estória verde e amarela*, sobre a história do Brasil. Em seguida o Partido Alto veria outro título de campeã, em 1997, com o enredo *E por Falar em Saudades... Onde Anda a sua Cor*. Foi um período no qual a Escola começou a oscilar entre o primeiro e o segundo grupos, além de não desfilar em vários carnavais. Como diz Ferreira (2004) a Partido Alto fez um movimento de um iô-iô entre o primeiro e segundo grupos. Em 1998 ela conquistou o vice-campeonato do grupo principal, mas sua ascensão foi interrompida porque os desfiles de 1999 não foram realizados, desmobilizando seus componentes. Ela também não entrou na avenida em 2000, voltando a disputar o concurso oficial a partir de 2001, no segundo grupo, ano em que conquistou o vice-campeonato com o tema *Estória de pescador, lá nos mares da Bahia ninguém sabe ninguém viu* – por força do regulamento permaneceu neste grupo. Após um desfile ruim em 2002, o Partido Alto teve sucesso no ano de 2003 e com o enredo *Sonho de uma Noite de Carnaval* foi campeã do segundo grupo, conquistando o direito de desfilar no primeiro grupo em 2004. Naquele ano com um enredo sobre os artistas juizforanos e os espaços culturais tradicionais da cidade ela foi rebaixada. Este enredo, *Exaltação às artes*, foi planejado por Edson Fildelis, com samba de Jorge Dragão, Tide, Adilson e Edinel. Com o enredo *Clara... Clareia...*

*Claridade*, de Romeu Biazollo e samba de Zezé do Pandeiro, Edynel e Cléber, homenageando Clara Nunes, a Escola não conseguiu subir em 2005, ficando nas últimas colocações entre as agremiações do segundo grupo.

Com problemas internos o ano de 2006 representou uma faxina nos componentes e mudanças nas práticas de administração da Escola – um de seus principais financiadores se afastou, pessoas ligadas a outras agremiações ou que não tinham presença efetiva foram tiradas da diretoria. O enredo daquele ano foi inspirado na música *A banca do destino* (Billi Blanco), e a montagem do desfile envolveu um trabalho voluntário incomum para as Escolas de Samba juizforanas. *Mais alto o coqueiro, maior é o tombo. Afinal, todo mundo é igual*, do carnavalesco Beto Dutra e samba de Edsom de Souza e Marcelo Pacífico conquistou novamente o vice-campeonato do segundo grupo.

Um aspecto pitoresco na história do Partido Alto se refere a sua existência física, ou seja, sua sede. Por muitos anos a Escola vagou por diferentes locais na região aos pés do morro do Imperador: avenida Olegário Maciel, largo do Cruzeiro, rua Espírito Santo, rua José Saint-Clair de Carvalho. Em 1976, 30 de setembro, foi assinado pelo prefeito Saulo Moreira o Decreto nº 1804 concedendo permissão de uso de uma área em favor do Grêmio Recreativo Partido Alto, com a finalidade da Escola fazer ali seus ensaios carnavalescos. O local era um terreno de propriedade da Municipalidade com aproximadamente 3.401m<sup>2</sup> e localizada na própria região. Como essa permissão poderia ser revogada “a qualquer tempo, independentemente de aviso, notificação ou interpelação, não fazendo o permissionário, neste caso, jus à qualquer direito indenizatório”, em pouco tempo a Escola ficou novamente sem lugar (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 2007). Somente em 1985, na gestão do Prefeito Francisco Antônio de Mello Reis, a Escola conseguiu novamente uma sede própria, mas longe do seu lugar de origem. A quadra, ainda hoje ocupada pela escola fica na avenida Brasil, no Bairro Mariano Procópio, situação comentada em entrevista com o ex-prefeito Mello Reis. Desde que se localizou no Mariano Procópio, a Escola fala sobre o seu reduto fazendo duas referências: a) Por origem e fundação: Largo do Cruzeiro e bairro Paineiras; b) por localização: bairro Mariano Procópio. Marcelo Pacífico (2007), Presidente para os carnavais de 2007 e 2008 considera que, apesar da mudança para um local tão distante da região de origem, a Partido Alto não se sente prejudicada e continua contando com a participação do pessoal que mora no largo do Cruzeiro, Paineiras e no vizinho bairro Dom Bosco. Esta permanência de pessoas da antiga comunidade é fundamental para a sobrevivência da Escola, pois sua atual localização é numa área fracamente habitada.

**Ficha Técnica 2006****Endereço da Quadra:** avenida Brasil, 5113**Cores da Escola:** Verde e Rosa**Presidente:** Sebastião Giron da Silva**Carnavalesco:** Beto Dutra**Figurinista:** Beto Dutra**Número De Componentes:** 650**Componentes Da Bateria:** 110**Mestres De Bateria:** Aroldo dos Anjos**Porta-Bandeira:** Regina**Mestre-Sala:** Alexandre**3.4 JUVENTUDE IMPERIAL**

O grupo fundador da Juventude Imperial surgiu em março de 1964, na vila Olavo Costa, com seus componentes formando o Bloco do Olavo. A este grupo reuniu-se a família de David Chaves, um dos fundadores e presidente da Escola por vários anos. O objetivo inicial do grupo, como o dos demais blocos, era apenas sair pelas ruas de Juiz de Fora durante o carnaval. Incentivados pelo Departamento Autônomo de Turismo (DAT) o bloco acabou se transformando em Escola de Samba – o interesse do DAT era viabilizar o concurso oficial, pois apenas a Feliz Lembrança estava em atividade. Desta forma a comunidade da região fundou a Escola. Segundo David Chaves<sup>58</sup> (2007) as cores verde e branco foram escolhidas por causa de sua convivência com a carioca Mocidade Independente, e pela ajuda inicial dada pela agremiação de Padre Miguel. Por ser um bairro periférico e surgido a partir de invasões de terra, muitas dificuldades caracterizam a história da comunidade que participa da Juventude. Um dos bairros é chamado folcloricamente de *buraco do Olavo*<sup>59</sup>.

A Escola de Samba Juventude Imperial é a única campeã dos desfiles oficiais do carnaval de Juiz de Fora por quatro anos consecutivos: 1970, *Três episódios*; 1971, *Os sertões*; 1972, *Manoel Bananeiro*; 1973, *Zumbi, rei negro dos Palmares*. Em 1974 ela se retirou da disputa após ter desfilado e suas notas não foram lidas, mas há quem garanta que a Escola seria novamente campeã. Nos anos seguintes a Escola coleciona resultados

<sup>58</sup> Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2007 por David Chaves presidente da Escola de Samba Juventude Imperial.

<sup>59</sup> Olavo Costa foi prefeito de Juiz de Fora em três mandatos.

decepcionantes. Em 1976 *Cantos e encantos do nordeste* é o enredo de melhor desempenho no final dos anos 1970: terceiro lugar.

Em 1978 a escola desfilou *Escrava Isaura*, enredo baseado no romance de Bernardo Guimarães, aproveitando que a mesma obra estava sendo apresentada pela Rede Globo como tema de novela. A Escola fez questão de chamar a atenção do público em seu material de divulgação do samba para a grande diferença entre aquilo que o desfile mostrava: fidelidade ao livro e as diferenças em relação à história contada na telenovela. Basicamente: Isaura não foge para Barbacena e sim para o Recife; e Malvina não morre no final, simplesmente assiste ao suicídio do marido. Apesar de todo o cuidado com o enredo a Escola repete a penúltima colocação do ano anterior. 1979 também não é um bom ano para a Escola, que com o enredo *Carnaval do povo no mundo dos astros* fica em quarto lugar entre as seis Escolas participantes. No ano seguinte conquista o vice-campeonato com o tema *Macunaíma*, baseado no livro homônimo.

Os anos 1980 assistem um desempenho muito ruim da juventude Imperial nas disputas oficiais. Ela fica em terceiro lugar em 1981 com *No reino da ilusão, uma lenda do carnaval*, samba de Flavinho da Juventude, Kelmer e J. Santos. Em 1982 *A coroação de Oxum-maré no palácio de Xangô*, baseado em uma das histórias da mitologia africana, fica nas últimas colocações. Por uma série de discordâncias com a organização dos desfiles oficiais a Escola desiste de participar às vésperas do carnaval de 1983 e quando volta aos desfiles no ano seguinte não consegue escapar do último lugar. *Tenda dos milagres*, em 1985, samba de Sérgio Português, Tuka, Manoel da Cuíca e Roberto Medeiros baseado no livro de Jorge Amado. A Juventude participa do boicote das Escolas ao desfile de 1986 e, como na vez anterior, ao desfilar no ano seguinte fica com a última colocação. O enredo de 1988 parece uma preocupação com o desempenho da própria Escola: *Boa sorte Brasil*, a respeito das principais superstições para dar sorte. Para encerrar esta fase de maus resultados a Juventude Imperial busca um tema político para sair no carnaval de 1990: *A praça é do povo*, samba de Roberto Medeiros e Tuka. A inspiração é um poema de Castro Alves e a referência da música está ligada à primeira eleição presidencial após o golpe de 64. Mais uma vez o resultado a deixa entre as últimas colocadas.

Em 1994, com a retomada dos desfiles oficiais pela prefeitura a direção da Escola consegue reestruturar a agremiação e iniciar um período de resultados positivos. Neste ano conquistou o 3º lugar com uma auto referência: *Exaltação comunidade verde e branco, 10 somente 10*. Nos anos 1995, 1996 e 1997 foi vice-campeã com os temas: *Motumbalaxé; Anhangá-Pitã*, sobre a luta entre índios e brancos; e *Kalofé olorum orumbá (Deus te*

*abençoe*). *Os quatro elementos da criação do mundo aos sons dos tambores africanos*, mais uma referência à África. Em 1998, com o enredo *Rio Paraibuna, sua História, nossa Vida* obteve o terceiro lugar. Em 2000 a agremiação obteve novamente o vice-campeonato do desfile de carnaval com o tema racial *Sou negro, sou negro sim senhor*, e em 2001 desfilou o tema *Estrela do meu caminho*, sendo a primeira vez desde 1994 que não alcança as três primeiras colocações. Em 2002, a escola levou para a avenida o enredo *Carlos Bracher – uma explosão de luz e cor*, ficando com o terceiro lugar. No ano seguinte faz uma homenagem ao bambu e comenta a presença desta gramínea em diferentes culturas com o sugestivo título *Enverga mas não quebra*, e repete a terceira colocação. Uma homenagem ao compositor Martinho da Vila – *Martinho de todas as vilas* – leva a Escola ao vice-campeonato no ano seguinte.

O título de campeã dos desfiles é conquistado em 2005, após mais de 20 anos. Usando um tema já desfilado em 1979: *Carnaval do povo no mundo dos astros*, a Juventude Imperial dividiu a primeira colocação com Real Grandeza e Unidos do Ladeira. Nos anos 1970 o enredo não passou da quarta colocação. Em 2006 a Escola tentou repetir o bom resultado com uma homenagem a cidade de São João d’El Rey: *De Tiradentes a Tancredo, a terra onde os sinos falam*. O resultado foi um decepcionante quarto lugar.

Como as demais Escolas de Samba de Juiz de Fora a Juventude Imperial sofreu os mesmos problemas para a construção de uma quadra de ensaios. O primeiro passo na conquista de uma sede foi dado em agosto de 1976, quando a câmara municipal aprovou a concessão de título de utilidade pública para a agremiação – Lei 5088. Como entidade de utilidade pública já era possível receber verbas da prefeitura e o caminho ficou aberto para a doação de um terreno da municipalidade. Em setembro do mesmo ano o prefeito Saulo Pinto Moreira procede à doação de um imóvel de 5.500 m<sup>2</sup> para a construção da sede da Juventude Imperial. Esta doação acabou revogada, provavelmente pelo não cumprimento do prazo de construção das instalações da Escola. Apenas em 1979, na gestão do prefeito Melo Reis, a Escola conseguiu se estabelecer em um terreno – que é a atual localização da sua quadra – no bairro Furtado de Menezes. A área de pouco mais de 1.400 m<sup>2</sup> pertencente à municipalidade implicava no compromisso de se edificar a sede em, no máximo, dois anos, conforme o texto da Lei 5642/79 – esta Lei de 1979 foi revogatória da doação de 1976 (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 2007).

**Ficha Técnica de 2006****Nome da Escola:** G.R.A.C.E.S. Juventude Imperial.**Reduto da Escola:** Furtado de Menezes, Vila Olavo Costa, Vila Ideal, Vila Ozanan**Endereço da Quadra:** Rua Furtado de Menezes, 1-A.**Cores da Escola:** Verde e Branco.**Presidente:** David Chaves.**Carnavalescos:** Marcos Conegundes**Figurinistas:** Marcos Conegundes**Número de Componentes:** 900**Componentes da Bateria:** 120**Mestre de Bateria:** George de Oliveira**Porta-Bandeira:** Letícia Dos Reis**Mestre-Sala:** Diego Ferreira**3.5 As quatro Escolas de Samba fundamentais**

Por que as quatro Escolas de Samba descritas acima são fundamentais para o carnaval de Juiz de Fora? O Turunas do Riachuelo e a Feliz Lembrança pelo pioneirismo e o fato de ainda se manterem em atividade. Por serem as duas primeiras agremiações da cidade, também formaram e aglutinaram os principais nomes do samba juizforano. Partido Alto e Juventude Imperial, que surgiram nos anos 1960 e não interromperam suas atividades, têm sua importância não por sua antiguidade, mas pela organização e inovação que trouxeram ao universo carnavalesco de Juiz de Fora. A Juventude trouxe um ritmo de bateria do Rio de Janeiro que não era praticado pelas concorrentes locais, além de conseguir aglutinar um dos bairros mais pobres da cidade. A organização é o ponto forte do Partido Alto, a única Escola de Samba que possui um trabalho efetivo de preservação da memória e criar identidade entre seus membros.

Como pudemos observar a Escola de Samba Turunas do Riachuelo foi constituída por pessoas da elite juizforana. O Turunas sempre manteve a idéia de ser uma agremiação que não está vinculada a um bairro e pelo suporte financeiro de sua diretoria conseguir realizar um rico desfile de carnaval – como Du Valle frisou em sua entrevista, nos anos 1970/1980 um grupo de 20 empresários garantia a entrada da Escola na avenida. Mesmo mais recentemente, com a inconstância e a baixa popularidade dos desfiles, o Turunas mantém a marca de ser uma Escola de Samba elitista.

Nascida como contraponto ao Turunas do Riachuelo, a Escola de Samba Feliz Lembrança é a representante da classe média, classe média-baixa, ou seja, funcionários públicos, pequenos comerciantes, trabalhadores de nível intermediário. Até 1995 a Escola foi identificada com os moradores da região da avenida Sete de Setembro, Bairro Costa Carvalho, região da praça da Estação e bairro Poço Rico. Após esta data a Feliz Lembrança foi para a Zona Norte e perdeu a proximidade com seus colaboradores tradicionais, precisando encontrar novos componentes na região para onde se transferiu. Ao contrário do Turunas a Feliz Lembrança, até antes da mudança de sua quadra, tinha no capital intelectual sua maior força.

A Escola de Samba o Partido Alto possui uma história que começa nos anos 1960 e dentro de um grupo de agremiações secundárias no carnaval juizforano. O que a diferencia das demais Escolas de Juiz de Fora é o fato de ter conseguido se transformar em uma “comunidade”, seu membros se tratam por *família verde-rosa*. Mesmo não estando mais localizada em seu território de origem, a praça do Cruzeiro, as pessoas da região freqüentam a quadra do Partido Alto mesmo com a mudança de localização. A agremiação é a única da cidade que tem um trabalho próprio de memória histórica e sempre reafirma suas origens.

A Escola de Samba que foi construída por pessoas oriundas das classes subalternas em Juiz de Fora foi a Juventude Imperial. Com sua sede em um dos bairros mais pobres da cidade a agremiação possui uma ligação tão forte com a região na qual atua que dificilmente resistiria a uma mudança de sede como as que ocorreram com a Feliz Lembrança e o Partido Alto. O diferencial da Juventude Imperial no carnaval de Juiz de Fora está na música, ela surgiu introduzindo uma batida de bateria semelhante à do Rio de Janeiro e diferente da musicalidade tradicional das Escolas locais. Em lugar de competir com luxo a Escola buscou se diferenciar musicalmente, a fama foi tanta que até hoje a bateria da agremiação é considerada a melhor da cidade.

#### **4 A PRESENÇA DAS ESCOLAS DE SAMBA NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO LOCAIS**

Pela importância econômica na transição do século XIX para o século XX Juiz de Fora se tornou uma cidade com uma importante rede de comunicação. O crescimento da cidade durante o século passado, transformando-a hoje na cidade mais populosa fora da região metropolitana de Belo Horizonte, contribuiu para a manutenção desta rede, apesar da perda de

importância econômica da região sudeste de Minas Gerais (zonas da Mata, Vertentes e Alto Rio Doce).

O primeiro veículo de comunicação da cidade foi o jornal *O Pharol*, editado a partir de 1870 por Tomaz Cameron, Leopoldo Augusto de Miranda e Georges Sales Dupin. Sua primazia ainda é polêmica em razão da má preservação do acervo de periódicos da cidade, pois apenas recentemente foi encontrado um exemplar que é anterior ao jornal *O Constituinte*. De todo modo, *O Pharol* já era impresso na cidade de Paraíba do Sul em 1866 e passa a ter um escritório em Juiz de Fora em 1868, após sua transferência definitiva para a cidade, foi o mais importante veículo de comunicação da região durante o século XIX (LESSA, 1985, p.103). 1870 foi o ano em que *O Constituinte* também começou a ser editado, substituído em junho do mesmo ano pelo jornal abolicionista *O Imparcial* que desapareceu no final do mesmo ano. A exceção d'*O Pharol*, todos os jornais surgidos nesta década tiveram vida efêmera (ESTEVEZ; LAGE, 1989).

Juiz de Fora possuiu em toda sua história cerca de 590 veículos impressos, entre jornais e revistas, que em sua maioria circularam por menos de um ano (FONSECA, 1987, p.66). A cidade conta hoje com três jornais locais – *Tribuna de Minas*, *Diário Regional* e *Jornal Panorama* –, além do consumo dos jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e, em menor escala, Belo Horizonte.

Ainda no século XIX a cidade recebe sua primeira rede de telefonia com a implantação da Cia. Telefônica do Brasil em 1884, empresa dos ingleses W. Finnie, Kemp e Walter Hemsley. Para uma cidade de pouco mais de 17,5 mil habitantes<sup>60</sup> foram colocados 30 ramais (LESSA, 1985, p.162). Em 1893 a cidade assume o setor e passa a ampliá-lo e modernizá-lo lentamente. Só em 1971, com a implantação do sistema de microondas da Embratel é que a rede telefônica da cidade deixa de ser administrada pelo município e passa ao controle de Telemig.

Apesar de avançada e pioneira em termos de telecomunicações, a cidade presenciou a implantação de emissoras locais de rádio somente depois da construção bem sucedida do serviço de alto-falantes de Arthur Vieira, que começou a funcionar em 19/02/1925. Além da publicidade do comércio local havia entretenimento, garantido pelas músicas que eram transmitidas a partir das rádios já existentes no Rio de Janeiro. A Rádio Sociedade de Juiz de Fora só começou a transmitir no início de setembro de 1926 (FONSECA, 1987). A Sociedade foi a primeira emissora de Minas Gerais.

---

<sup>60</sup> Dado do censo de 1890 e considerando apenas o distrito de Juiz de Fora.

Quanto ao audiovisual Juiz de Fora teve um produtor de cinema, que se dedicou aos cinejornais entre os anos 1930 e 1950, João Gonçalves Carriço, e conheceu uma das primeiras transmissões de TV do Brasil, graças ao trabalho de fundo de quintal de Olavo Bastos Freire. Ele montou transmissores e receptores por autodidatismo e realizou transmissões públicas para autoridades estaduais em 1948<sup>61</sup>. A forma como foi regulamentado o setor pelo governo federal fez com que Bastos Freire interrompesse a fabricação de equipamentos e se dedicasse a outras atividades. A primeira emissora local foi a TV Industrial, instalada em 1964.

Segundo dados do IBGE Juiz de Fora conta hoje com três jornais diários, três canais de televisão – TV Panorama, afiliada da Rede Globo; TV Alterosa, dos Diários Associados, que transmite a programação do SBT para Minas Gerais; TV Pio XII, que faz parte da rede de emissoras educativas. No rádio a cidade possui dez emissoras, entre AM e FM. A seguir veremos um breve perfil das principais empresas de comunicação que atuam ou atuaram em Juiz de Fora e a forma pela qual o carnaval esteve presente no noticiário destas empresas.

#### 4.1 – O PHAROL

Datado de 8 de janeiro de 1870 o exemplar mais antigo existente nos arquivos de Juiz de Fora do jornal *O Pharol*. Foi o principal jornal da cidade até encerrar suas atividades em 1939. Inicialmente era em formato tablóide, com quatro páginas e circulação semanal. Seu conteúdo mesclava publicidade, folhetim e notícias, sendo o tema destas direcionado para aqueles que habitualmente freqüentavam Paris ou Londres, algumas vezes com observações sobre a política local ou acontecimentos da Corte<sup>62</sup>.

O alinhamento político do veículo variou de acordo com o tipo de proprietário – e foram muitos. Seu fundador foi Thomaz Cameron que possuía uma orientação democrática. A partir de 1875, sob administração de George Charles Dupin tendeu para o liberalismo. Quando Lindolpho de Assis assume o veículo em 1885 há uma guinada para o conservadorismo. Entre outubro de 1889 e junho de 1891, após fusão com o Diário de Minas e quatro controladores – José Braga, José Mariano Pinto Monteiro, Victor Manoel de Souza Lima e Feliciano Penido –, *O Pharol* é considerado como um veículo politicamente imparcial. Com sua aquisição por Alfredo Ferreira Lage, cuja família era cortesã, torna-se monarquista e, em 1895, declara-se abertamente restaurador. Sua publicação fica suspensa entre outubro de

<sup>61</sup> João Carriço registrou a transmissão em um de seus cinejornais. Fonseca (1987) faz uma referência a Olavo Bastos. Os equipamentos e anotações de Olavo Bastos encontram-se depositado na Funalfa.

<sup>62</sup> Todo o arquivo impresso do jornal encontra-se disponível para consulta na Biblioteca Municipal Murilo Mendes, ou em microfilme no Arquivo Histórico da Universidade Federal de Juiz de Fora. Devido a enorme quantidade de jornais examinamos apenas os exemplares dos três primeiros anos.



Bailes Carnavalescos Havera  
 Noites dos dias 27, 28 e 29 do corrente mez, no salão Theatro Rionovense  
 Mascarados pelas ruas, banda de Manoel Vicente de Castro  
 4 horas da tarde grupo de mascarados e 8 horas da noite Baile  
 1.000 réis entrada (O Pharol, 10/02/1876, p.3)

além de divulgar o comércio de produtos para a folia, como podemos observar na página abaixo:

ph18760227d PHAROL

**VENDE-SE**  
 um casal de Piau uma bem construida casa, de tijolos e pedra, com excellentes cômodos para grande familia, cercavos e jardins. Tem boa parte a arrendar. Está situada em excelente localidade.  
 Quem quiser comprar a dirigirse ao Sr. José Antonio de Oliveira, na estacada da companhia União & Indústria em Juiz de Fora.

**COLENTORERIA**  
 O collector das rendas gercaes do municipio participa aos amhores do concelho das cidades, villas, povoações, arraiaes e freguezias deste municipio que termina no dia 30 de fevereiro e passa para pagamento sem multa da taxa de concelho.  
 Juiz de Fora 1. de fevereiro de 1876.

**SERRARIA**  
 No sitio de Santo Antonio de Tabatinga vende-se em fins de pedra, já muito conhecida, em preço fixo de 18000 por alqueire, na boca do forno.

**Cadeciras americanas**  
 Nesta typographia se indicará quem tem para vender, nesta cidade, por commodo preço cadeciras americanas de balanço e de roda de seita tambem americanas.

**O DR. AVELINO MILAGRES**  
 Tem o seu escritório de  
**ADVOCACIA**  
 NO COLLEGIO PROGRESSO

**A. KREMER & C.**  
 FABRICA DE CERVEJA  
 no

**MORRO GRATIDÃO**  
**SUR DE FORA**  
 Participa seus freguezes e o publico em geral que se acha montada sua.

**FABRICA DE AGUAS MINERAIS**  
 Onde encontrar-se compra.  
 Agua de Sal.  
 Limonada gazosa.  
 Agues gazosas etc. etc.  
 Preços rasvados

**FACTURAS**  
 Impressas em todas as  
 vilas e commodos preços  
 nesta typographia

**THEATRO PERSEVERANÇA**  
 Empresa de João José Lopes Mendes Ribeiro

**GRANDES**  
**BAILES CARNAVALESICOS**  
 TRES NOITES  
**DE PANDEGA**  
**DE LOUCURA**  
 E  
**FOLIA**  
**NESTAS TRES NOITES**  
 DE  
**DOMINGO 27**  
**SEGUNDA 28**  
 E  
**TERÇA-FEIRA 29**  
**DO CORRENTE**

estanto abertas de par em par as portas deste theatro, das 8 horas da noite ao quarto da madrugada e receberá em seus salões bem ornados e illuminados, todos os mascarados que quiserem frequentar-se, dando-lhes gratuitamente..... (a sahida à qualquer hora!) sob condicção de pagarem a modesta quantia de 25000 pela entrada.

Nos 3 dias a musica tocará pelas ruas as mais ricas peças do seu repertorio

**PREÇOS CORRENTE DA PRAÇA**

Entrada para o salão, mascara ou passano	24000
1 camarote	104000
1 cadeira	.....

**TRANSPERENCIA**  
 Para o dia 3 de março  
 DO  
**LEILÃO**  
 Annunciado para os dias 28 e 29 de fevereiro  
 Na estacada da companhia União & Indústria.  
 Das 12 1/2 no meio dia  
 Martiniano Peixoto de Miranda autorisado pela companhia União & Indústria venderá em leilão, no dia, a seguir o hora pelas seguintes objectos constantes da lista abaixo.

- 1 barrica de salitre.
- 2 sacos de cobre.
- 3 amarrados de chapas de cobre.
- 1 canote de folha.
- 1 barrica de cerveja.
- 2 pedras de moimbo.
- 1 pacote de salsa parrilha.
- 2 latas de oleo.
- 2 fornos de ferro.
- 5 " de cobre.
- 2 pesos para religião.
- 1 relógio.
- 8 caixotes de mindeusa.
- 1 sacco de rullas.
- 1 fraqueira de gencobra.
- 1 caixote de pomada.
- 2 encaçados de passas.
- 2 " de linhaça em pé.
- 1 pacote de cravos.
- 1 pacote de sal.
- 1 " de canife
- 1 " de progress.
- 2 pacotes alvaide.
- 3 " de vidros.
- 1 " de roupa de uso.
- 17 " de ferragens.
- 1 roda de ferro.
- 1 caixote de founça.
- 1 " de roupa.
- 3 " de drogas.
- 1 peso de ferro.
- 1 barra de chumbo.
- 6 caixotes de massas.
- 1 " de vidros.
- 4 pés de ferro.
- 1 barrica de gencobra.
- 1 caixote de vinho.
- 1 chapas de ferro.
- 5 barras de ferro.
- 5 " de aço.
- 5 sacos de cravos.
- 6 " de vergas.
- 1 pacote de cravos.
- 2 caixotes de garrifas.
- 1 barril de vinho.
- 1 caixote de panelas.
- 2 caixotes vazio.
- 1 barril de amido doce.
- picaretas de ferro.
- porta de ferro para forno.
- encaçado de serras.
- verghalhas de ferro.
- lacho de cobre.
- bitex de aço.
- 4 de ferro chato.
- achos de cobre.
- accia de cobre.

Na mesma occasião serão vendidos porcos e as bestas que não entrarem no leilão do dia 14.

**NOTE BEM**  
 Nos dias da leilão partirá se 11 as uma diligencia da rua Direita para a rua Haldahl, para levar o ar depois do leilão aquelles que aram assistir ao mesmo.

Typ. do Pharol—Juiz de Fora

**CARNAVAL**

Roupas finas, ternos completos para homem e para senhoras, ha em casa de João Evangelista, assim como todos os mais artigos proprios para os

**FOLGUEDOS**  
**CARNAVALESICOS**

Biblioteca Municipal Murilo Mendes

Roupas finas, ternos completos para homem e para senhoras, ha em casa de João Evangelista, assim como todos os mais artigos proprios para os FOLGUEDOS CARNAVALESICOS

## 4.2 DIÁRIO MERCANTIL

O Diário Mercantil, ao lado do pioneiro *O Pharol*, foi um jornal importante surgido em Juiz de Fora. Ele foi lançado em 1912 por Antônio Carlos Ribeiro de Andrada<sup>63</sup> e João Nogueira Penido (ESTEVES; LAGE, 1915, p.323-324). O primeiro de tradicional família, descendente de Bonifácio de Andrada e um dos mais influentes políticos mineiros no período da República Velha; o segundo descendente do Barão de Bertioga, um dos principais nomes da aristocracia regional. Em 1932 passou ao controle do grupo Diários dos Associados, que pertencia ao jornalista e empresário Assis Chateaubriand.

A trajetória do veículo, em Juiz de Fora<sup>64</sup>, encerrou-se no ano de 1983 de forma melancólica, pois

os poucos leitores juizforanos preferiam os jornais cariocas, dos 5 mil exemplares vendidos nas bancas da cidade, 1,5 mil liam O Globo, 1,2 mil preferiam o Jornal do Brasil, 1 mil gostavam de ler o Diário da Tarde, versão vespertina do DM [Diário Mercantil], e apenas 670 leitores costumavam ler o Diário Mercantil (OLIVEIRA, 2007).

O jornal foi o único veículo impresso de Juiz de Fora que presenciou os anos de ascensão e o apogeu do carnaval das Escolas de Samba locais, que começou com o lançamento dos desfiles oficiais em 1966 e culminou com o último desfile da avenida Rio Branco em 1981. Uma avaliação feita pelo ex-prefeito Melo Reis<sup>65</sup> (2006) nos esclarece que

Esse Carnaval de Escola de Samba, de rua, vem crescendo e eu acho que ele atingiu o ponto mais alto na época que eu fui prefeito. Porque nós investimos em arquibancadas, foram as primeiras arquibancadas instaladas no carnaval de Juiz de Fora. Nós investimos muito na decoração da cidade. [...] nós viabilizamos a quadra do Turunas na baixada do Paraibuna; a escola de samba lá do Furtado de Menezes, a Juventude Imperial e a Escola de Samba Partido Alto.

Ao pesquisarmos o noticiário do Diário Mercantil sobre o carnaval durante os anos 1970, notamos que o jornal mesclava a prestação de serviços – mapa com as ruas que seriam interditas, plantões e serviços que não funcionariam – com as informações sobre as Escolas de Samba, os bailes nos clubes e os outros eventos relevantes relacionados ao carnaval. Nas páginas deste jornal era possível acompanhar os preparativos das Escolas, cerca de trinta dias antes do carnaval, até o resultado dos desfiles e, na semana seguinte, se fosse o caso, a

---

<sup>63</sup> Foi o quarto membro da família a receber este nome

<sup>64</sup> Os Diários Associados mantêm a propriedade do título e editam um jornal Diário Mercantil, com noticiário exclusivamente econômico, no Rio de Janeiro.

<sup>65</sup> Entrevista concedida ao autor em agosto de 2006 por Francisco Antônio de Melo Reis, prefeito de Juiz de Fora entre 1977 e 1983.

polêmica gerada por esta ou aquela nota dos jurados (em anexo deixamos alguns recortes do Diário Mercantil).

### **4.3 TRIBUNA DE MINAS**

Com o objetivo explícito de concorrer com o Diário Mercantil, então único jornal em circulação em Juiz de Fora, é lançado o número zero do jornal Tribuna de Minas – 31 de agosto de 1981. De propriedade do médico e empresário Juracy Azevedo Neves. No formato standard, com impressão preto e branco, e posteriormente (1994) com as capas e contracapas dos diferentes cadernos coloridas, o veículo é um diário de seis dias: na segunda-feira não existe edição, e também em feriados muito longos.

Efetivamente o jornal não conseguiu seu objetivo inicial, pois o Diário Mercantil encerrou as atividades em 1983. A partir desta data a Tribuna de Minas assumiu o papel desempenhado pelo seu oponente nos anos 1970, tornando-se o único veículo impresso de Juiz de Fora – herdando também o ônus decorrente desta situação.

A cobertura dos festejos de Momo na Tribuna de Minas resume-se aos eventos oficiais promovidos pela prefeitura de Juiz de Fora e/ou pela Liga das Escolas de Samba, como a eleição da Rainha do Carnaval ou desfile da Banda Daki, tombada como patrimônio cultural e que desfila no sábado pela manhã. A ascensão do jornal coincide com o período de declínio dos desfiles na cidade, fazendo com que a Tribuna divulgue roteiros de viagem, abra espaço para mostrar a programação carnavalesca das cidades da região e do litoral do Espírito Santo e Rio de Janeiro. Eventualmente o diário deixa de circular na quarta-feira de cinzas.

### **4.4 AS RÁDIOS**

A primeira emissora de rádio de Juiz de Fora era mantida por vários sócios e não tinha fins lucrativos: a Rádio Sociedade. Nos primeiros anos se dedicou a transmissão de músicas para as poucas famílias que possuíam o aparelho receptor. Durante a revolução de 1930 a emissora foi obrigada a ceder peças para o exército. O modelo administrativo foi profissionalizado em 1937, quando a rádio passou a ser sociedade anônima, tendo o governo do estado como maior acionista. Em 1947 ela passou a fazer parte dos Diários Associados, que vendeu a emissora para o Grupo Solar em 1981, que ainda detém a concessão. A Rádio Industrial, primeira concorrente da Rádio Sociedade, surgiu apenas em 1949 e tinha a proposta de copiar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, na época a emissora de maior

audiência do Brasil. O boom do rádio brasileiro nos anos 1950 fez com que a cidade ganhasse mais uma emissora em 1956: a Rádio Difusora (FERNANDES, 2006, p.17-18).

A concorrência entre os três veículos também se fazia presente nos eventos da cidade. Todas transmitiam os eventos relacionados ao carnaval. No entanto, o desfile de Escolas de Samba enfrentou o período de transição do rádio para a tv. Nas palavras de Wilson Cid<sup>66</sup>

[A Televisão] prejudicou muito a atividade do rádio. Mas isso a gente já havia percebido no final da década de 60 [...] a gente já começou a derivar a cobertura do carnaval para Pronto Socorro, polícia, delegacia de menores, rodovias, para tirar o rádio da dependência do desfile das escolas de samba que a gente transmitia, alguma escola ia até às 6 ou 7 horas da manhã e a gente mantinha a cobertura tanto das escolas como dos clubes. [...] Mas quando a televisão começou a aparecer mais, quando nos... o desfile das escolas de samba se tornou assim, uma grande evento de cores, aquela coisa deslumbrante. Aí o rádio, como não transmite a cor, no máximo o som e o som de carnaval é muito mal transmitido, sempre foi muito mal transmitido, a gente então começou a perder espaço

A segunda onda de crescimento do rádio em Juiz de Fora aconteceu com a popularização e a chegada das emissoras FM. A primeira emissora da cidade foi a Manchester FM, que entrou no ar em maio de 1981. Pelas características do FM e pelo período de declínio experimentado pelo carnaval local, as Escolas de Samba não tiveram presença neste meio. Até mesmo porque um evento como o carnaval atual não consegue atrair público para um veículo com as características do rádio, ou, na avaliação de Wilson Cid

o espaço do rádio hoje, nesse particular, é limitado. A não ser que ele queira se dedicar a outros setores, como já fazíamos isso há muitos anos na velha PRB3, ver mais estradas, ver mais Pronto Socorro, Juizado de Menores, essas coisas paralelas. Tanto é que fazíamos também o seguinte: nessa época a gente procurava chamar a atenção da população, dos ouvintes, para os preparativos das escolas de samba. Já a partir de meio dia a gente já estava na sede lá, acompanhando fantasia, últimas providências, aquelas coisas ultimadas de escolas de samba, do desfile. A gente sempre esteve muito presente nisso aí, porque já sabia que na hora de mostrar a escola mesmo a televisão vinha e abocanhava totalmente, e com razão.

A exceção neste tipo de frequência é a Rádio 107 FM. Mas aqui não estamos falando de uma emissora comercial e sim de uma emissora educativa: a rádio Pio XII FM transformou-se em 2006 na 107, mantendo o caráter educativo da concessão. O objetivo de sua programação é mesclar o popular e o noticiário em estúdio. A cobertura de rua durante o carnaval tem como foco o caráter cultural da festa, numa tentativa de “valorizar o artista do carnaval, das Escolas de Samba” (CAMPOS<sup>67</sup>). O trabalho de carnaval da 107 FM começa nos primeiros ensaios das Escolas, mostrando o esforço das agremiações para preparar

<sup>66</sup> Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2007. Wilson Cid é jornalista e foi membro da direção do Departamento Autônomo de Turismo na época de criação dos desfiles oficiais das Escolas de Samba (1966). Atualmente é editor do Jornal Panorama.

<sup>67</sup> Entrevista concedida ao autor por Armando Campos, diretor da rádio 107 FM, em julho de 2007.

fantasias e alegorias, e vai até a divulgação dos resultados dos desfiles. As observações feitas acima por Wilson Cid podem ser constatadas no trabalho desta rádio: ela não faz a cobertura do meio da avenida, do desfile, restringindo sua atuação às entrevistas na concentração e nos bastidores; também faz a função de prestadora de serviços, noticiando os fatos extra-evento.

#### 4.5 A TELEVISÃO

O primeiro canal de televisão de Juiz de Fora foi implantado na década de 1960. O empresário Sérgio Vieira Mendes que já era proprietário de emissoras de rádio foi o idealizador do projeto daquilo que viria a ser a TV Industrial. A idéia era de uma TV estritamente com produção local. Mas, como nas rádios, copiando o formato daquilo que já existia nas emissoras de alcance nacional. A concessão foi aprovada pelo então presidente João Goulart em janeiro de 1963. Em 29 de julho de 1964 entrava no ar a primeira estação geradora de TV do interior do Brasil. A sede da emissora ficava no alto do Morro do Imperador, que domina a área central da cidade, em terreno doado pela prefeitura.

O alcance da TV Industrial e sua importância para as cidades da região – talvez maior do que para a própria Juiz de Fora – pode ser entendido a partir do depoimento encontrado em um blog<sup>68</sup>:

Minhas primeiras lembranças começam na decisão da Taça Guanabara de 1976, quando Zico perdeu o penalti que deu o título ao Vasco. Fiquei numa empolgação danada. Aqui em Leopoldina pegava uma TV chamada TV Industrial de Juiz de Fora que transmitia ao Vivo os clássicos do futebol carioca sempre aos domingos. Época em que o Maracanã levava tranquilamente 150 mil pessoas aos clássicos. Eu achava aquilo o máximo e não perdia nenhum jogo sempre acompanhado do meu pai. Já nesta época ganhei o meu próprio radinho de pilha para assistir aos jogos e não atrapalhar o meu pai que também não perdia um jogo sequer e precisava ficar com o rádio colado no ouvido.

Os funcionários da área técnica vieram de fora e uma de suas funções era ensinar para o pessoal de Juiz de Fora a operação dos equipamentos. Sem pertencer a uma grande rede a TV Industrial foi perdendo fôlego e sofrendo uma lenta agonia até ser vendida para as Organizações Globo em 1980. A partir daí o canal passa a retransmitir o sinal da Rede Globo e a programação local é reduzida a alguns minutos diários nos telejornais e às produções de um departamento comercial. A Globo Juiz de Fora torna-se uma extensão, com autonomia, da Globo Minas (Belo Horizonte).

---

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.netvasco.com.br/forum/viewthread.php?tid=4735&page=2>.

Mudanças na TV Globo de Juiz de Fora voltam a acontecer com a crise financeira do setor de comunicação no Brasil no final da década de 1990, que não poupou as Organizações Globo. A emissora passa a se chamar TV Panorama em 1998 e o departamento comercial foi extinto, além do enxugamento do quadro de funcionários. Entretanto, o tempo de transmissão do telejornalismo local aumentou de 15 minutos para 50 minutos diários. Em 2003, como estratégia financeira, a Rede Globo opta pela venda de suas emissoras periféricas. Então, a TV Panorama é vendida para o Omar Peres<sup>69</sup>, na época secretário de Indústria e Comércio de Minas Gerais e próximo ao governador, o político juizforano Itamar Franco.

Não nos foi possível uma avaliação sobre a participação da TV Industrial no carnaval juizforano, uma vez que as informações levantadas dão conta que todo o arquivo de imagem e os equipamentos da antiga emissora foram descartados quando a Globo assumiu o canal. Também não foi possível vencer a resistência de Geraldo Mendes, filho do fundador da emissora e um de seus diretores, em conceder uma entrevista. Através de arquivos fotográficos particulares foi possível apenas perceber a presença da TV Industrial na cobertura dos desfiles das Escolas de Samba de Juiz de Fora, mas impossível estabelecer o modo pelo qual ela se dava. Por outro lado, a Rede Globo Juiz de Fora e sua sucessora TV Panorama realizam sempre uma cobertura pontual, com flashes do desfile de Juiz de Fora durante o break comercial da programação, entrevistas com secretários municipais e o presidente da Liga das Escolas de Samba nos telejornais locais, entradas ao vivo de jornalismo para informações sobre serviços ou algum acontecimento de maior relevância – normalmente ocorrências policiais ou acidentes (em Juiz de Fora estas entradas têm a marca *Panorama Informa*, mas a marca muda de acordo com a praça). A programação de carnaval – na fase Rede Globo – sempre foi vinculada ao produto principal da cabeça da rede, que é o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e, mais recentemente, também o desfile das Escolas de Samba de São Paulo.

A segunda concessão de um canal de TV para Juiz de Fora foi uma emissora Educativa. Ela entrou no ar em 31 de maio de 1981<sup>70</sup>, sob a responsabilidade da Fundação Educacional Pio XII, pertencente ao empresário do ramo educacional Josino Aragão. A partir desta TV ele monta um grupo de comunicação com um jornal impresso, uma rádio AM, uma rádio FM e veio a conquistar a concessão de um canal de TV comercial – do qual falaremos adiante. De sua inauguração até o final de 1999 a TV Pio XII vai transmitir integralmente a

---

<sup>69</sup> Hoje o empresário é controlador de um grupo de comunicação com emissora de rádio, jornal e portal de Internet. Além disto possui negócios em outros setores.

<sup>70</sup> Data de comemoração do aniversário de Juiz de Fora.

programação gerada no Rio de Janeiro pela TVE e alguns programas da TV Cultura de São Paulo. Atualmente, com o nome de TVE Juiz de Fora, mas ainda sob controle do mesmo grupo, produz um único programa local que é uma mesa redonda dedicada a debater os temas da atualidade e realizar entrevistas com personagens de Juiz de Fora e região.

O grupo de comunicação comandado por Josino Aragão foi responsável pela obtenção da terceira concessão para um canal de TV local. A TV Tiradentes entrou no ar em 1990, com a previsão inicial de atuar como repetidora da TV Manchete do Rio de Janeiro. Mas com a crise financeira do Grupo Manchete no final dos anos 1980, a TV Tiradentes optou por iniciar suas transmissões como afiliada do SBT e dispondo espaço para realizar uma programação local: todo o horário vespertino a partir do telejornal das 13 horas era ocupado com dois programas de auditório, um programa com exibição de clipes, um programa de debates. Da programação constavam também dois telejornais com abrangência regional – cuja apresentação era gravada - totalizando cerca de cinco horas. As crises internas começam a acontecer pelo não cumprimento de cláusulas contratuais e gestão temerária, o que provoca a não renovação do contrato com o SBT. A emissora afiliou-se à Rede Record em 1997 e em seguida, 1998, à Rede Bandeirantes, mas não conseguiu se manter financeiramente. No final de 1999 ela é vendida para o grupo Diários Associados – TV Alterosa, afiliada do SBT. A partir desta época trocou a marca TV Tiradentes pela marca Alterosa e a programação local se restringe a um telejornal e matérias no telejornal estadual, produzido em Belo Horizonte.

A única transmissão do carnaval de Juiz de Fora pela TV Tiradentes aconteceu em seu primeiro ano de existência, de forma um tanto precária. Infelizmente os arquivos deste período já não existem mais<sup>71</sup>. Nos anos seguintes a emissora seguiu o esquema de transmissão da Globo local, limitando-se à cobertura jornalística do evento e flashes dos desfiles durante a programação. A TV Alterosa mantém este esquema, a única diferença é que a emissora instituiu uma eleição de musa do carnaval, cuja eleita representa a emissora nos camarotes durante os desfiles e nos eventos paralelos.

---

<sup>71</sup> Neste ponto a informação pertence à memória do pesquisador que recorda de alguns momentos, como a apresentação do bailado do rei Momo e da rainha do carnaval em um estúdio de paredes brancas e confetes e serpentinas sendo jogados pelo pessoal técnico, cena emoldurada por confetes virtuais desfilando pelo vídeo.

## 4.6 CINEMA

Juiz de Fora teve sua primeira sessão de cinema em 1897. Trinta anos depois a cidade vai conhecer um dos maiores documentaristas do Brasil: João Gonçalves Carriço, que retratou o cotidiano da cidade e mostrou-o para as mais diferentes partes do país. Carriço abriu um ateliê de pintura e um estúdio fotográfico onde realiza experiências cinematográficas com projeções em um “cinema ambulante pelo interior de Minas Gerais em carro de bois” (SIRIMARCO, 2005, p. 39). Em 1927 inaugura o Cine Popular e em 1934 a produtora Carriço Film, que foi marcada pela produção de cinejornais e documentários durante as décadas de 1930, 1940 e 1950.

A importância do cinejornalista João Carriço foi reconhecida inclusive por Humberto Mauro, seu contemporâneo que em homenagem ao colega ressaltou ser ele um dos mais sólidos pilares do cinema brasileiro em carta à família por ocasião de seu falecimento em 1959.

Exibir sonhos levou Carriço a produzir sonhos. Assim, em 1933, funda a Carriço Film, empreendimento que passou a documentar os principais fatos de Juiz de Fora e, posteriormente em Minas Gerais, produzindo importantes cinejornais de forma ininterrupta até 1956. Carriço faleceu em 1959, mas o Cine-Theatro Popular sobreviveu sob a direção de seu filho Manoel até 1966 (MAURO, 2007).

O acervo da Carriço Film foi doado para a Prefeitura de Juiz de Fora, ainda nos anos 1950 pelo próprio João Carriço e mais tarde completado por seu filho Manoel Carriço. “Segundo Manuel, foram cerca de mil latas que deveriam perfazer cerca de 500 (!) cinejornais e documentários” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p.12).

Documentos e livros de anotações de Carriço desapareceram da Prefeitura Municipal entre uma gestão e outra – o acervo fora doado por João Carriço à Prefeitura nos anos 50 – o que sempre torna nebulosa a apuração de dados.

Em 1962, três anos após sua morte, o filho de Manoel Carriço passa para a Prefeitura o acervo restante (Lei 1657 de 28.05.1962, referente à aquisição de 202 cinejornais).

[...] Em 1978, Manoel Carriço afirmara que a atividade da empresa totalizava 1.000 rolos de filmes. Segundo o cinegrafista João Sá Peixoto, fazia-se 1 a 2 cinejornais por mês.

Parte do acervo da Carriço Film foi jogado no Rio Paraibuna, em 1973, e possivelmente em anos anteriores. Portanto o acervo não é completo.

As fichas da filmoteca de Juiz de Fora em 75/76, de acordo com a indicação das latas das películas, totalizavam cerca de 250 cinejornais de um acervo que atingiria cerca de 400(?) filmes (SIRIMARCO, 2005, p. 19-20).

A coleção Carriço chegou à Cinemateca Brasileira de São Paulo na segunda metade da década de 1970 – na gestão do prefeito Melo Reis, levada pelo pesquisador Décio Lopes. Os rolos foram inventariados pela Cinemateca e catalogados. Uma parte do acervo foi recuperada

através de um plano de restauração na própria instituição. Um incêndio em um depósito de filmes de nitrato da Cinemateca eliminou várias edições de cinejornais da Carriço Film, em 1982. Em ofício de 31 de dezembro de 1982 especificou à Prefeitura de Juiz de Fora a existência de 690 rolos inventariados. Após o incêndio outro ofício informava que “restaram 448 rolos depositados, 208 rolos destruídos e 34 rolos não localizados” (SIRIMARCO, 2005, p. 21).

Através dos cinejornais produzidos por João Carriço é possível perceber algumas mudanças sofridas no carnaval juizforano. Nos primeiros filmes são registradas apenas algumas pessoas fantasiadas pelas ruas, se divertindo em pequenos grupos; num segundo momento o desfile dos corsos, dos ranchos carnavalescos e os bailes nos clubes, e, nos últimos anos de produção da Carriço Film, a presença do desfile de Escolas de Samba nas ruas, mas aparentando ser um registro de menor importância.

#### 4.7 QUESTÕES SOBRE A MÍDIA LOCAL

O termo *Mídia local* denota que estamos tratando de uma comunicação baseada em informação de proximidade. Na prática, como analisou Peruzzo em seu artigo *Mídia regional e local: aspectos conceituais e tendências*, ela contém distorções em função das relações de produção das notícias e de outros conteúdos midiáticos. Jornal, rádio e televisão surgem com um raio de abrangência local ou regional. No entanto, a televisão alterou substancialmente sua vocação com a absorção de tecnologias que permitiram a formação de redes nacionais, pois no Brasil o desenvolvimento das comunicações priorizou a produção de mensagens no sentido dos grandes centros para o interior do país – estratégia de uma política de “integração nacionalista”.

Se a mídia transgride fronteiras de espaço ou de tempo, na mídia de âmbito regional estas se tornam ainda mais tênues. O jornalismo praticado em Juiz de Fora, nos meios tradicionais (rádio, jornais e TV) pertence ao domínio da esfera privada, ao jornalismo comercial. Assim podemos notar que o noticiário é permeado pelas distorções que aparecem em interesses políticos e econômicos, mas divulga temas locais. O rádio e o impresso são eminentemente locais, enquanto que as TVs têm o espaço reduzido em função de pertencerem a redes nacionais.

As características do jornalismo juizforano são as mesmas identificadas por Peruzzo (2005, p.81-83), há o aproveitamento intencional e acrítico de *releases*, ligação política e autocensura. Além disto, falta uma ampla cobertura local, existem poucos profissionais e

dispensa de profissionais experientes. Existe também a tendência de reproduzir a grande-imprensa, imitando o estilo de tratamento da informação e dedicando amplos espaços para notícias nacionais e internacionais – principalmente por exigência das matrizes, como no caso de um produto nacional como o desfile das Escolas de Samba.

Não devemos confundir mídia local com mídia comunitária, pois “o primeiro tipo de mídia visa mais a transmissão da informação e o segundo a mobilização social e a educação informal” (PERUZZO, 2003). No caso do carnaval de Juiz de Fora a cobertura é realizada sempre pela mídia local de forma pontual. Como dissemos acima, neste tipo de cobertura não há uma preocupação em buscar informações nas Escolas de Samba, apenas espera-se que a informação chegue até a redação e a cobertura de rua muitas vezes têm um caráter editorialista, com um mínimo de apuração. No caso do jornal e da televisão as imagens ajudam a cobrir o espaço da edição.

## 5 COMO É O FINANCIAMENTO DOS DESFILES

No Rio de Janeiro o financiamento das Escolas de Samba passa pelo dinheiro do jogo do bicho, do tráfico de drogas e de algumas empresas que vêm no desfile a oportunidade de exposição da sua marca, esta é a constatação da antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante <sup>72</sup>. Em duas entrevistas ao jornal Folha de S. Paulo, uma em 2005 e outra em 2007, ela traça o perfil do financiamento das agremiações cariocas. Para o jornalista Antônio Gois (7 fev. 2005) ela afirma que:

Os bicheiros modernizaram o Carnaval sob uma égide extremamente conservadora, que é a da patronagem. [...] O Carnaval carioca passa por um momento crítico [...]. A presença do tráfico nas comunidades está aumentando terrivelmente e as escolas de samba acabam expressando isso, não há como ficarem de fora desse processo. Eu não estou dizendo que a presença do bicheiro seja boa, mas ela é inegavelmente melhor do que a do tráfico. [...] Sua presença [do traficante] é sempre mais obscura e o interesse é mais imediatista.

Na entrevista de 2007 para o mesmo jornal a antropóloga Maria Cavalcante afirma ao repórter Luiz Fernando Vianna (22 fev. 2007) que

Obviamente o papel deles [bicheiros] na organização do desfile foi modernizador. Mas é paradoxal, porque é uma modernização associada a códigos não modernos, como patronagem, clientelismo e falta de clareza dos mecanismos de circulação monetária nas escolas. As pessoas falam muito em profissionalização, mas não sei até que ponto mudou muito.

---

<sup>72</sup> A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante é uma das melhores fontes sobre a organização das Escolas cariocas, com o livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Além de constantemente dar entrevistas para jornais sobre a questão do financiamento e da presença do crime organizado nas agremiações.

Até nos patrocínios de empresas os valores não são claros, não se sabe quem exatamente recebe, como esse dinheiro entra na vida da escola. Esse dinheiro é obscuro. Não digo que a finalidade dele seja ilegal, mas é obscura a circulação dele.

Em Juiz de Fora o tema dos custos e financiamento de um desfile não é um assunto dos mais confortáveis a se discutir com as pessoas envolvidas na organização do carnaval. Na cidade a voz corrente no meio carnavalesco é que as Escolas de Samba são economicamente inviáveis e o custo do desfile acaba sendo pago por amantes do carnaval e amigos das agremiações. A fala em torno da falta de recursos começa pelo presidente da Liga das Escolas, Edson Tostes<sup>73</sup>:

eu sempre me perguntei lá no Rio, por exemplo, o volume de dinheiro que gira em torno do carnaval, das Escolas de Samba... será que esse volume de dinheiro, o poder financeiro, ele gerou essa organização toda ou foi a organização deles que gerou esse dinheiro? Então o que acontece aqui? como a gente não tem dinheiro, a gente... eu sempre procuro trabalhar em cima da organização, em cima de horários, [...] nós estamos tentando fazer o que? cada vez mais nos organizando... eu acho que o caminho é mais ou menos esse [para gerar recursos].

O presidente da Juventude Imperial, David Chaves, desfila uma profusão de números para demonstrar a precariedade financeira das Escolas de Samba de Juiz de Fora, o que reflete na quantidade de componentes: “A escola desfila com 800 componentes, já desfilou com mais componentes, já desfilou com mais de 1200 componente, quando a bateria era 200 componentes [...] hoje não, hoje a bateria é de 120, aí desfila com 800”. No entanto, ele também demonstra que existem formas alternativas de arrecadação:

uma fantasia dessa, o custo dela fica em mais de 50 reais, só em mão de obra pra fazer fica em 20 reais, fora o material... [...] como você vai cobrar de uma comunidade uma venda de fantasia por X. Lá no Rio você vende 500, mil reais, 400 mil... aqui ninguém tem como pagar, então você faz o seguinte: pra chegar nesse custo de 50 reais, pra cobrir o que que a gente faz, a gente aluga uma fantasia por 20 reais, ele devolve a fantasia e você repassa ela amanhã pra outra pessoa que vai vender pra outra cidade. Quer dizer você aluga ela por 20 e repassa depois por 30, até 50 reais, cada peça, então você começa a cobrir por aí, mas o dinheiro só vem depois, isso é, também se ela voltar, se não voltar...

A tentativa de repetir fórmulas de sucesso do carnaval carioca se faz presente na busca de captação de investimento publicitário do setor privado. Pelo que pudemos observar, apenas as empresas com penetração local realizam este tipo de investimento, mesmo assim se o enredo estiver ligado à imagem do proprietário. Normalmente são enredos mais personalistas. Dos recentes homenageados estão: Juracy Neves (grupo de mídia), Vicentão (vereador), César Romero (agência de publicidade/colunista social), Eduardo Gomes (colunista social), José

<sup>73</sup> Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2007 por Edson Tostes Filho, presidente da Liga Independente das Escolas de Samba de Juiz de Fora.

Alberto Pinho Neves (ex-superintendente da Funalfa). A falta de inserção na mídia nacional contribui para que alguns projetos não dêem certo, como David Chaves, sem querer, revela:

Esse ano [2007], por exemplo, a Feliz Lembrança está, hoje, homenageando o César Romero no qual o César Romero está ajudando a escola [...]. Não é tanto quanto o Rio de Janeiro, mas é uma fórmula de ajudar. Já fizemos vários... o ano passado o nosso enredo foi sobre Tiradentes, a cidade de Tiradentes. [...] o Prefeito veio duas vezes aqui na quadra recebeu homenagem fomos lá, mas no fim deu em nada. Olha só a controvérsia: no ano anterior o Governo de Minas ajudou a Mangueira em 3 milhões de reais, olha só a diferença. Você ser ajudado e não ser ajudado. Então, nós mesmos, mineiros não queremos que o carnaval de Juiz de Fora cresça, não justifica você... está certo é um direito... temos as leis pra poder mandar as verbas, mas é um dos parágrafos maior, nós fizemos um carnaval falando de Minas, São João D'El Rei, falando no avô dele, Tancredo Neves e, no entanto, nem um agradecimento; olha só; como você vai falar da sua terra? então é preferível falar de um cara lá da China. Se ele não ajudar, pelo menos, tudo bem.

Estabelecidas as justificativas e meios de se contornar as dificuldades no âmbito privado das Escolas, passamos a entrar no terreno pouco iluminado da relação entre a Prefeitura de Juiz de Fora e as agremiações. Para a Liga existe uma parceria com o poder público, mas que não suprime as dificuldades financeiras:

[...] realmente tem sim, essa dificuldade. As Escolas do grupo 1A [...] receberam 55 mil e tem mais alguma coisa em termos de cerveja, barracas. Algum dinheiro, com certeza, ainda vem, mas pouca coisa e eu tenho certeza: as Escolas vão fazer um carnaval aí na faixa de 70 [mil reais], de 80 e tudo; [...] o poder público, nosso principal parceiro, ele tem a infra-estrutura toda do carnaval pra ser feito, [...] ou seja, a logística do carnaval é por conta do poder público e [mais] essa ajuda em dinheiro. A diferença é que se você ganha 20 mil lá no grupo B e o seu carnaval é de trinta, trabalhe o ano inteiro, pra arrumar dinheiro pra cobrir essas diferenças, você tem que pôr sua quadra pra funcionar, você tem fazer show, baile, festa, churrasco, vender rifa, bingo, eu não sei, o que for legal. O que a lei permitir você tem que fazer, pra você poder arrumar um dinheiro extra. Vai buscar seus patrocinadores, qual o problema? A Escola tem que gerar seus próprios recursos, faz as fantasias, aluga as fantasias depois do carnaval a pessoa te devolve, você vende as fantasias pra frente... como muita gente faz aí. Então, claro, não é você receber 50 mil do poder público e fazer um carnaval de 50 mil. A idéia é essa mesma, você recebe 50 e faz o carnaval de 60/70. Eu quando estive à frente da Unidos do Ladeira, por exemplo, até carro, fizemos rifa de carro, não foi um nem dois não, rifamos uns 4 carros pra poder angariar recursos. A gente precisava de mais dinheiro. Na época as Escolas recebiam do poder público 30 mil eu quando fui presidente do Ladeira o meu último carnaval lá ficou em 100 mil reais... e numa Escola que nem quadra tem, nós temos um salão de festa (TOSTES).

A possibilidade da busca de um patrocínio é recente, pois o carnavalesco da Turunas do Riachuelo, Paulo Berberick<sup>74</sup> relata que a Escola já perdeu pontos em desfiles por conta de merchandising indevido: “ele me entra na escola pra desfilarmos com uma camisa escrito Turunas, mas não era uma camisa que foi feita pra que ele desfilasse, escrito *Passional Malhas* nas costas. Nessa época a Liga das Escolas de Samba penalizava com a perda de 5

<sup>74</sup> Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2007.

pontos caso se fizesse um *merchandising*”. Mas a proibição de publicidade não é o único tipo de questionamento que os dirigentes do turunas fazem em relação ao trabalho da Liga, o presidente do Turunas, Du Valle – que se apresenta como banqueiro –, coloca a relação de proximidade com o poder público como impedimento para que a verba alocada para a realização dos desfiles não seja maior:

Quer dizer, devido a esse monte de problemas que as escolas enfrentam a gente dependendo exclusivamente do poder público porque a Liga das Escolas de Samba de Juiz de Fora. Liga Independente, não é nada independente. Ela é dependente da Prefeitura. Então não sabemos a verba do ano que vem ainda, não sabemos o enredo nosso quanto que nós vamos gastar porque a gente tem que basear na verba que vem então muitas vezes a gente faz um carnaval de 70, 80 mil reais e vêm 50. E 50 mil, 60 mil não coloca escola nenhuma na rua pra disputar título. Coloca pra tirar 3º, 4º, 5º ou então até cair pro segundo grupo. Mas pra disputar o título é acima de 100 mil reais, não fica em menos de 100 mil reais, né? Igual esse ano a escola aqui toda ficou em 120 ou 130 mil reais. Quer dizer, o dobro da verba que a prefeitura soltou.

Ele não esclarece de onde vem o montante para a Escola cobrir a diferença, mas em outro trecho da entrevista deixa uma brecha para que possamos inferir:

em [19]72 eu entrei no Turunas. Eu entrei era um grupo de 20 pessoas um grupo muito forte e era a maioria todos empresários. Aonde o Turunas pra colocar na rua, era um Turunas mais fácil de colocar porque tinha esse grupo. Esse grupo se reunia na churrascaria Palácio que ainda existe no calçadão. Ali, saia todas as idéias para o carnaval do ano seguinte.

O ex-prefeito de Juiz de Fora, Francisco Antônio de Melo Reis é quem nos mostra claramente de onde vem o dinheiro responsável para a existência das Escolas de Samba de Juiz de Fora, afirmando que “o carnaval do Rio de Janeiro [...] é organizado, [...] esse dinheiro é do chamado conta 2, jogo do bicho, esse dinheiro é da contravenção, vamos dizer assim, que sustenta grande parte do carnaval do Rio de Janeiro”, enquanto em Juiz de Fora o custo recai sobre o poder público porque “as Escolas funcionam como um projeto da Prefeitura, porque o carnaval sempre foi sediado pela Prefeitura, então a prefeitura dita regras”. Corroborando esta afirmação do ex-prefeito fizemos um levantamento nos arquivos da prefeitura e compilamos vários decretos que mostram que o poder público sempre financiou as instituições ligadas ao carnaval, não apenas as Escolas de Samba. Ou seja, o carnaval em Juiz de Fora é fundamentalmente um evento do Estado.

Consultando a legislação municipal através do sítio da prefeitura na Internet pudemos observar que a afirmação do ex-prefeito Melo Reis esta correta e que o financiamento público às organizações carnavalescas começou no período dos ranchos. O decreto mais antigo que localizamos é de 1949, lei nº 124, que concede auxílio de Cr\$ 50 mil (cinquenta mil cruzeiros) “aos ranchos carnavalescos e escolas de samba desta cidade, abaixo discriminados: Prazer das

Morenas - Cr\$ 10.000,00 Rouxinoes - Cr\$ 10.000,00 Quem Pode Pode; Cr\$ 10.000,00 Não Venhas Assim - Cr\$ 10.000,00 Turunas - Cr\$ 5.000,00 Feliz Lembrança - Cr\$ 5.000,00” (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 15 fev. 2007). No ano seguinte o valor global da despesa com o carnaval sobe para Cr\$ 86 mil, ou seja, um acréscimo de 28%, percentual maior que a inflação do período. Os valores continuaram subindo até o patamar de Cr\$ 300 mil, em 1954, e ao contrário dos anos anteriores a lei nº 615/1954 não definia como seria a distribuição do montante entre as agremiações (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 15 fev. 2007).

Não encontramos referência sobre os anos de 1955 e 1956. De 1957 a legislação estabelece uma premiação em dinheiro para os vencedores do carnaval em diversas categorias, em concurso organizado pela Associação de Compositores Musicais de Juiz de Fora. O montante despendido fica em apenas Cr\$ 70 mil. No final dos anos 1950 o dinheiro dado pela prefeitura às agremiações gira em torno dos Cr\$ 100 mil e distribuído de acordo com a importância de cada entidade, como no carnaval de 1958 (lei nº 1065):

Art.2º - As entidades beneficiadas por esta lei são em número de oito, assim discriminadas: Escola de Samba Castelo de Ouro...Cr\$ 10.000,00 Escola de Samba Rivais no Samba...Cr\$ 10.000,00 Escola de Samba Prá Lá de Boa...Cr\$ 10.000,00 Escola de Samba Unidos da Serra...Cr\$ 10.000,00 Escola de Samba Independentes do Morro Cr\$ 10.000,00 Escola de Samba Feliz Lembrança...Cr\$ 15.000,00 Escola de Samba Turunas do Riachuelo...Cr\$ 15.000,00 Rancho Carnavalesco Não Venhas Assim...Cr\$ 20.000,00 (PREFEITURA DE JUIZ DE FORA, 15 fev. 2007).

As subvenções dos anos 1960 não estão disponíveis no sítio da prefeitura. Nos anos 1970 as subvenções às Escolas de Samba estão misturadas a outras verbas de caráter social e assistencial. Como exemplo pegamos aleatoriamente o ano de 1974: da verba total de Cr\$ 228 mil, foram destinados às Escolas de Samba Cr\$ 13.850,00 (o que representa 6% do montante). Em 1980, último ano no qual o dinheiro para as Escolas ficou associado ao pacote destinado às entidades filantrópicas e culturais, a porcentagem da verba que cabia às agremiações carnavalescas representou apenas 2,71% do total (cerca de Cr\$ 42 mil), apesar de quase ter dobrado o número de Escolas.

A partir dos anos 1990 o financiamento para as Escolas de Samba passou a ter uma rubrica própria, nos impedindo de ter um parâmetro de comparação com as outras destinações do orçamento municipal. No entanto, podemos ler estes números para constatar três situações: 1) sem o financiamento público as Escolas de Samba em Juiz de Fora deixariam de existir, pois toda a atividade em busca de financiamento gira em torno da suplementação da verba Estatal e não na busca de independência financeira; 2) A gestão de uma Escola de Samba em Juiz de Fora é temerária, ou seja, o desfile não é planejado para se adequar ao orçamento, há

sempre a tentativa de se alcançar o luxuoso, apesar de previamente já se saber que não será possível; 3) Pelo volume de investimento do poder público constatamos que o desfile de Escolas de Samba nunca foi uma prioridade econômica ou turística, possivelmente é um investimento em clientelismo político.

### CAPÍTULO III – ESCOLAS DE SAMBA: IDENTIDADE, CONTROLE E VIGILÂNCIA

Para entender as Escolas de Samba de Juiz de Fora vamos realizar a análise da evolução de setores das agremiações ou do desfile que possam nos dar pistas sobre os motivos que levaram às mudanças ou conservação de práticas ao longo do tempo. Inicialmente vamos ver a evolução do desfile do Rio de Janeiro e depois compará-lo com a evolução do desfile de Juiz de Fora.

No Rio de Janeiro as primeiras Escolas tinham uma estrutura simples, com cerca de cem integrantes. No esquema abaixo podemos ver que ela era dividida em duas partes, uma fixa e a outra realizando evoluções ao redor de um palco, o desfile não se realizava na forma de passarela. A parte que evoluía constava de: Pede Passagem, faixa com o nome da agremiação e agradecimentos; Linha de Frente, composta pelas pessoas mais importantes; Mestre-sala e Porta-estandarte; Coro, geralmente feminino; Bateria e Baianas de Linha. A parte fixa era composta de: Caramanchão, palco com os convidados e cantores da Escola; Puxador e Versador principais; Puxador e Versador secundários (ARAÚJO, 2003). Esta forma de apresentação aconteceu entre 1928 e 1940.

Graficamente este período pode ser visto da seguinte forma<sup>75</sup>:

---

<sup>75</sup> Os desenhos e fotos dos gráficos foram retirados do site da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro ([www.salgueiro.org.br](http://www.salgueiro.org.br)) e representam a estrutura do desfile que a agremiação pretendia para o carnaval de 2005. O autor dos desenhos é o cartunista Lan.

## PEDE PASSAGEM



Baiana de linha      LINHA DE FRENTE      Baiana de linha



MESTRE-SALA E PORTA-ESTANDARTE



CORO



DESFILANTES



BATERIA

## Caramanchão



PUXADORES E VERSADORES

Ao longo dos anos foram aumentando o número de componentes. Ainda nos anos 1930 as baianas da segurança foram aos poucos sendo substituídas por cordas – não sabemos quando a obrigatoriedade do uso de cordas começou, mas a obrigatoriedade de seu uso fez parte do regulamento dos desfiles até 1959. Os carros alegóricos foram acrescentados aos desfiles ainda nos anos 1930 – não conseguimos localizar em qual Escola ou data eles surgiram.

Segundo Hiram Araújo (2003, p.230) o formato atual do desfile se configura nas décadas de 1940 e 1950, com o desfile sem o Caramanchão e a introdução de enredo, samba de enredo, alegorias e fantasias. De acordo com Monique Augras (1998, p.77-79) a mudança de formato no desfile vai se efetivar no carnaval de 1952, cujo regulamento estabelece a obrigatoriedade de samba de enredo e uso de fantasia para todas as agremiações – elementos que já eram apresentados por algumas Escolas. Neste período os meios de comunicação eletrônicos se fazem mais presentes: A Rádio Continental passa a transmitir os desfiles ao vivo em 1949.

Realizada a mudança no formato o passo seguinte foi a realização de mudanças estéticas. As décadas de 1960 e 1970 foram fundamentais para a transição final dos desfiles das Escolas de Samba entre a manifestação cultural de comunidades carentes e o espetáculo midiático. Alguns momentos desta mudança foram: a transformação das baianas de linha (segurança) em uma ala das baianas com mulheres da agremiação (1960); tem início a comercialização de arquibancadas para se ver os desfiles (1962); é instituído um limite de tempo para o desfile das escolas de samba (1971); artistas plásticos e cenógrafos tornam-se carnavalescos (1960). Hiram Araújo (2003, p.231) considera que foram mudanças “ocasionadas pela penetração da classe média no samba. Alguns autores denominam o período de ‘embranquecimento do samba’. Nós preferimos chamá-lo sincretismo cultural”.

Na concepção de Hiram Araújo a década de 1980 marca a revolução econômica e administrativa das Escolas de Samba. Com a profissionalização da gestão do desfile. Talvez seja mais correto definir o período de 1984 (inauguração do sambódromo) até hoje como a espetacularização definitiva do produto Escola de Samba. Dois eventos podem ser vistos como os marcos desta transformação em produto: em 1983 as Escolas sugerem que o desfile das principais agremiações no ano seguinte seja dividido em dois dias, ou seja, um dia a mais para arrecadação com ingressos e direitos de imagem; em 1985 surge a posição de madrinha da bateria, criada pela Mocidade Independente de Padre Miguel e sendo Monique Evans a primeira a desempenhar tal função – é interessante frisar que na época ela era modelo com carreira internacional e mantinha um relacionamento com o músico Lobão, seria a cereja do bolo do casamento definitivo entre a indústria cultural e as “comunidades” sambistas?

Atualmente o desfile do grupo principal no Rio de Janeiro é montado em setores, com cada um destes setores comportando quatro alas em média. A diferença entre as agremiações esta no uso de seis ou sete setores. Graficamente o desfile atual no Rio de Janeiro é montado da seguinte forma:

1º Setor



COMISSÃO DE FRENTE

**1º CARRO  
ABRE-ALAS**



ALA



ALA



ALA



ALA

---

2º Setor



ALA



ALA



ALA

**2º CARRO**



ALA



ALA



ALA

---

### 3º Setor



ALA

## 3º CARRO



ALA



ALA



1º CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA



RAINHA DA BATERIA



BATERIA



ALA

---

4º Setor



ALA

**4º CARRO**



ALA



ALA DAS BAIANAS



ALA

---

5º Setor



ALA DE PASSISTAS



ALA

**5º CARRO**



ALA



ALA

---

6º Setor



ALA

**6º CARRO**



ALA DAS CRIANÇAS



2º CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA



ALA



ALA

---

7º Setor



ALA

**7º CARRO**



ALA



ALA



ALA DA VELHA GUARDA

### Desfile de Juiz de Fora

Os desfiles das Escolas de Samba de Juiz de Fora apresentam características semelhantes aos desfiles do Rio de Janeiro. Entretanto, devemos ressaltar que até o primeiro desfile competitivo em 1966, o formato e a estética das agremiações copiam o padrão dos primeiros anos do carnaval carioca, com duas exceções: não existiam as Baianas de linha e não havia Caramanchão, pois os versadores e puxadores cantavam no meio da Escola e usavam os palcos existentes nas batalhas de confete. De um modo geral os homens vinham vestidos de malandro – chapéu palheta e camisa listrada e as mulheres de rumbeiras/baianas<sup>76</sup>. A disposição das Escolas no desfile seria da seguinte forma:

<sup>76</sup> Além das entrevistas do capítulo II, estas características podem ser observadas nas imagens produzidas por João Carriço, que constam do DVD anexo. Há também uma breve descrição em Mostaro, Medeiros e Medeiros Filho, 1977, p.82.



ABRE-ALAS



DESFILANTES



CORO



PUXADORES E VERSADORES



MESTRE-SALA E PORTA-ESTANDARTE



BATERIA

Foi o carnaval de 1966, com a introdução do concurso oficial, que as Escolas de Samba juizforanas modificaram seus desfiles. A Feliz Lembrança trouxe a inovação do carro alegórico com destaques, a divisão por alas, um samba de enredo e as alas distribuídas de acordo com o enredo. Uma segunda inovação foi introduzida pela Juventude Imperial que trouxe a batida mais rápida que as Escolas do Rio de Janeiro estavam usando e a bateria como ponto de sustentação do desfile, em detrimento do luxo – até mesmo porque a Escola não tinha recursos para ser luxuosa.

Da década de 70 do século passado até hoje as Escolas de Juiz de Fora usam uma mesma estrutura para apresentarem-se: alegorias, divisão por alas, mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente. A madrinha de bateria foi uma instituição recente, apesar dos entrevistados considerarem que ela é um elemento tradicional nas agremiações juizforanas.

Como as Escolas de Samba de Juiz de Fora não se organizam por setores, cada uma organiza a distribuição das alas e alegorias do seu modo e esta distribuição não se repete de um ano para o outro, por isto não representaremos graficamente o desfile atual em Juiz de Fora – o único uso comum que as escolas fazem de seus elementos é a comissão de frente, carro abre-alas e uma alegoria para encerrar o desfile; a presença ou não de uma ala composta por crianças vai depender da exigência do regulamento do desfile.

A princípio estes dados revelam alguns pontos de influência entre o desfile do Rio de Janeiro e o desfile de Juiz de Fora. No entanto, as entrevistas que veremos mais ao final deste capítulo vão revelar que não existe uma forma mineira e uma forma carioca de ser Escola de Samba, o que as Escolas juizforanas buscam é ser iguais às suas congêneres do Rio de Janeiro, ou seja, busca-se a homogeneidade, um discurso (visual, estético, do samba) unidimensional.

## 1 OS TEMAS DOS SAMBAS DE ENREDO EM JUIZ DE FORA

Para compreender melhor o modo como as Escolas de Samba de Juiz de Fora se expressam e a visão de mundo que possuem, vamos realizar uma análise dos temas cantados nos carnavais. Separamos esta análise em cinco partes: os enredos das quatro Escolas descritas no capítulo 2 e os enredos vencedores dos desfiles de Juiz de Fora. Assim, separamos os temas pelas seguintes categorias: 1) local – personalidades, datas e acontecimentos que pertencem a região de Juiz de Fora; 2) Negritude – referência à cultura africana, religiões afro-brasileiras, consciência negra; 3) carnaval – a festa é o tema do samba; 4) Brasil – regiões, cidades ou estados do país; 5) personalidades – pessoas de referência histórica ou cultural que não pertencem a Juiz de Fora; 6) Auto-exaltação – o enredo é a própria Escola de Samba; 7) outros – para os enredos que não se enquadrarem nas categorias anteriores e cujo tema não seja significativo estatisticamente. O período analisado se refere aos anos entre 1966 e 2006, inclusive. Assim, teremos os seguintes resultados:

**Turunas do Riachuelo:** Participação em 24 desfiles.

Local: 2; corresponde a 8,33% do total.

Negritude: 2; corresponde a 8,33% do total.

Carnaval: 1; corresponde a 4,16% do total.

Brasil: 3; corresponde a 12,5% do total.

Personalidades: 4; corresponde a 16,66% do total.

Auto-exaltação: 6; corresponde a 25% do total.

Outros: 6; corresponde a 25% do total.

**Feliz Lembrança:** Participação em 31 desfiles.

Local: 2; corresponde a 6,45% do total.

Negritude: 3; corresponde a 9,67% do total.

Carnaval: 4; corresponde a 12,9% do total.

Brasil: 4; corresponde a 12,9% do total.

Personalidades: 4; corresponde a 12,9% do total.

Auto-exaltação: 1; corresponde a 3,22% do total.

Outros: 13; corresponde a 41,93% do total.

**Partido Alto:** Participação em 22 desfiles.

Local: 1; corresponde a 4,54% do total

Negritude: 1; corresponde a 4,54% do total

Carnaval: 3; corresponde a 13,63% do total

Brasil: 8; corresponde a 36,36% do total

Personalidades: 3; corresponde a 13,63% do total

Auto-exaltação: 0; corresponde a 0% do total

Outros: 6; corresponde a 27,27% do total.

**Juventude Imperial:** Participação em 24 desfiles.

Local: 2; corresponde a 8,33% do total

Negritude: 5; corresponde a 20,83% do total

Carnaval: 3; corresponde a 12,5% do total

Brasil: 3, corresponde a 12,5% do total

Personalidades: 2; corresponde a 8,33% do total

Auto-exaltação: 1; corresponde a 4,16% do total

Outros: 8; corresponde a 33% do total. Sendo que 4 (16,66%) são de inspiração na literatura Brasileira (A praça é do povo – poema de Castro Alves; Os sertões – Euclides da Cunha; Tenda dos Milagres – Jorge Amado; Escrava Isaura – Manoel Bernardino).

Com base nestes dados podemos afirmar que as Escolas de Samba de Juiz de Fora se diferenciam por temáticas: o Turunas canta a si mesmo (25% dos enredos), provavelmente por sua antiguidade, uma forma de se mostrar como a Escola introdutora do carnaval na cidade. Homenagear-se pode significar uma maneira de dizer-se tradicional ou zeladora de uma tradição. O Partido Alto, ao contrário, não tem um samba auto-referente, pode ser que o fato de preservar a memória da Escola não gere a necessidade de falar de si, pois a “comunidade verde-rosa” conhece sua história. O mesmo acontece com Juventude Imperial e Feliz Lembrança, que têm apenas um enredo cada uma falando de si.

O Partido Alto é a agremiação que mais canta o Brasil, com 36,36% de seus enredos. As demais Escolas de Samba analisadas apresentam um equilíbrio entre os temas Brasil, personalidades e carnaval. Em compensação o tema negritude é pouco abordado pelo Partido Alto, ou seja, apenas uma vez em 22 anos. Já a Juventude Imperial, ao contrário é a Escola que mais vezes teve a negritude como tema – 20,83% dos enredos. A provável preponderância de sambas com a temática da cultura afro-brasileira pode estar no fato de a Juventude Imperial ser uma Escola de Samba de bairros pobres e periféricos e por isto haver uma identificação.

No item Outros há um dado curioso a respeito da Juventude Imperial é a existência de quatro enredos inspirados diretamente na literatura Brasileira, o que corresponderia a 16,66% dos temas abordados pela Escola. Mas apenas na Juventude o tema da literatura é significativo. Nas demais agremiações há uma distribuição que não é possível estabelecer uma categoria de análise, pois os enredos variam de um bolero ao índio, ou da história da dança à ecologia. A Feliz Lembrança foi a que mais apresentou variabilidade temática nos enredos, com 41,93% dos temas não categorizáveis.

Incluimos uma categoria Local para enxergar até que ponto as Escolas de Samba se preocupavam em cantar seu território de origem, sua cidade, as pessoas e eventos que constituem Juiz de Fora. Constatamos que o tema tem alguma importância, mas não é dos mais significativos para as agremiações e, em termos de música, não é o local que gera identidade. Dos enredos sobre a cidade a maior parte é sobre artistas com projeção (Bracher, Belmiro Braga, Murilo Mendes – que viveu só até os 14 anos em Juiz de Fora) ou pessoas ligadas à Escola (José Carlos Lery e Néelson Silva – ambos da Feliz Lembrança).

Analisando com o mesmo critério os enredos vencedores do desfile das Escolas de Samba do carnaval de Juiz de Fora nós verificaremos uma situação semelhante (na tabela do anexo 1 temos os vencedores do carnaval e os respectivos enredos): de um total de 34 enredos verificamos a seguinte distribuição:

Local: 4; corresponde a 11,76% do total

Negritude: 7; corresponde a 20,58% do total

Carnaval: 3; corresponde a 8,82% do total

Brasil: 3; corresponde a 8,82% do total

Personalidades: 3; corresponde a 8,82% do total

Auto-exaltação: 3; corresponde a 8,82% do total

Outros: 11; corresponde a 32,35% do total.

O que podemos observar é que os sambas ligados ao local e à negritude tendem a agradar mais aos jurados. Também notamos que os jurados preferem temas subjetivos como *Porque hoje é sábado* (Ladeira), *Atlântida, o continente perdido* (Turunas), *Sassaricando* (Feliz Lembrança), *Tempo de criança* (Real Grandeza). Os temas subjetivos foram vitoriosos em oito carnavais (23,52% do total).

## 2 É PERMITIDO PROIBIR

Antes de realizar uma análise das entrevistas com as pessoas envolvidas com o carnaval de Juiz de Fora vamos mapear as alterações nas normas do concurso das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que foram mais significativas para o atual formato das Escolas de Samba. Não conseguimos resgatar todos os regulamentos dos desfiles de Juiz de Fora, mas vimos que são inspirados nos regulamentos cariocas.

A primeira proibição importante aconteceu em 1933, no Rio de Janeiro: o jornal O Globo, responsável pela organização da competição entre as agremiações, proibiu a presença de instrumentos de sopro na bateria (ARAÚJO, 2003, p.356); desde então eles foram banidos do desfile. Acreditamos que foi uma forma do jornal tentar diferenciar o choro daquilo que os intelectuais defendiam como sendo o samba, ou a tradição que se pretendia inventar para o samba, como veremos no item 4.1 deste capítulo.

O ordenamento dos desfiles tornou-se rígido também no quesito enredo: em 1938 a União das Escolas de Samba proibiram histórias internacionais (AUGRAS, 1998, p.45). A autocensura refletiu um alinhamento com o Estado Novo, em detrimento da liberdade criativa dos compositores. Esta proibição aparece em Juiz de Fora no carnaval de 1982 num momento em que as Escolas do Rio de Janeiro já possuíam liberdade de criação (ver no CD anexo as proibições para o carnaval juizforano).

Fora a proibição política e “identitária”, verificamos que a proibição de usar livremente o tempo para desfilar é talvez a mais denunciadora da interferência externa sobre as agremiações e como veremos nas entrevistas abaixo é considerada em Juiz de Fora como uma das principais metas para se atingir um carnaval organizado. No Rio de Janeiro o tempo limite para o desfile de uma Escola de Samba foi instituído em 1971, provavelmente por uma exigência da Televisão que necessitava maior controle sobre a programação. A transmissão integral ao vivo dos desfiles começou em 1966.

Também em 1971 o regulamento do Rio de Janeiro proibiu o desfile de travestis nas Escolas, basicamente homem usaria fantasias masculinas e mulheres fantasias femininas, o que eliminava as características básicas do carnaval: transgressão e irreverência. Este tipo de proibição jamais foi cogitado em Juiz de Fora, uma vez que as baianas mais famosas do carnaval local são homens e a mais antiga madrinha da bateria da cidade não é mulher. Seria uma adaptação da indústria cultural às possibilidades de Juiz de Fora?

Se o carnaval é uma festa de caráter espontâneo, marcada pela irreverência e falta de regras, por que tantas proibições e tantos controles naquilo que seria a marca registrada do carnaval, a Escola de Samba? Até que ponto usar o slogan de “maior espetáculo da Terra” para os desfiles de carnaval não seria um sintoma da transformação de uma manifestação cultural em um mero produto da sociedade do espetáculo? Será que o desfile de Escolas de Samba e o próprio samba de enredo não seriam a transformação da diversão de

“comunidades” marginalizadas em trabalho gratuito na linha de montagem da indústria cultural? Estas são algumas perguntas que tentaremos responder a partir de agora.

### **3 ESCOLA DE SAMBA COMO SISTEMA DE VIGILÂNCIA**

Como vimos no primeiro capítulo, as Grandes Sociedades Carnavalescas do Rio de Janeiro tentaram educar o povo para que este se divertisse no carnaval nos moldes daquilo que seus membros consideravam ser os marcos de uma sociedade civilizada e moderna. As marcas desta pedagogia civilizatória da elite intelectual do século XIX foram profundas, pois as Sociedades Carnavalescas eram presença importante. Hoje podemos perceber este legado ideológico se olharmos atentamente para as formas como a indústria cultural assumiu, organizou a festa e domesticou a plebe inculta.

O controle das massas era uma preocupação já presente no século XVIII, cujo melhor exemplo são as diversas proibições ao jogo do entrudo, baixadas pelos chefes de polícia. Proibições que a cada ano nunca eram cumpridas. Encontramos em Michel Foucault diversos relatos sobre o incômodo que a aglomeração popular gerava nas elites, mas aqui não se trata dos rituais festivos e sim dos rituais jurídicos e de exercício do poder. No entanto, a proximidade é tanta que o autor observa que as últimas palavras dos condenados à morte na forca são contra o poder e a religião, e estas palavras são aclamadas pela multidão que presencia a execução, tendo “todo um aspecto de carnaval em que os papéis são invertidos, os poderes ridicularizados e os criminosos transformados em heróis. A infâmia se transforma no contrário; a coragem deles, seus gritos e lamentos só podem preocupar a lei” (1987, p.51). Para Foucault a multidão vai ao cadafalso também para ouvir o condenado mal dizer o poder e a religião “ao abrigo da morte que vai chegar, o criminoso pode dizer tudo, e os assistentes aclamá-lo” (1987, p.51). O criminoso que será executado torna-se uma espécie de porta-voz do descontentamento popular que não pode se manifestar, da mesma forma que os carros de idéias das grandes sociedades carnavalescas, ou os mascarados que derrubavam e destruíam cartolas, ou os cordões com suas músicas de desafio.

Michel Foucault observou também que as agitações em torno do cadafalso aconteciam pelo pavor que os suplícios simbolizavam. Mas a pena capital em praça pública também gerava focos de ilegalismo, pois o trabalho era interrompido para ver a execução, tabernas ficavam cheias, diziam-se injúrias aos homens da lei; havia brigas e furtos por causa da aglomeração; tentativas de se apossar do condenado – para salvá-lo ou matá-lo. Para o poder

o principal problema estava no campo político: era a identificação da classe subalterna com o supliciado, ou seja, a pedagogia civilizatória gerava uma solidariedade de classe. O ritual jurídico tornou-se ambíguo “e os reformadores do século XVIII e XIX não esquecerão que as execuções, no fim das contas, simplesmente não assustavam o povo” (FOUCAULT, 1987, p.52-53).

Enquanto no Brasil as Grandes Sociedades tentavam usar o carnaval para civilizar as massas, na França a justiça acabou tentando usar a literatura popular como propaganda ideológica contra o crime, fazendo publicar folhetins, boletins etc. com a história de condenados e seu fim no cadafalso. Em ambos os casos a tentativa de usar a cultura popular para conquistar a simpatia das massas teve um efeito diverso ao pretendido: para os franceses o bandido poderia tornar-se herói popular ou santo – como de fato aconteceu em alguns casos (FOUCAULT, 1987, p.54-55). Enquanto no Brasil continuou-se em uma disputa frontal entre as formas de diversão populares e elitistas. A reforma da literatura criminal, justamente para evitar a ambigüidade é o prenúncio do modo pelo qual a indústria cultural irá operar. Assim, o crime passou a ter uma nova estética:

os belos assassinatos não são para os pobres coitados [...]. Estamos muito longe daqueles relatos que detalhavam a vida e as más condições do criminoso, que o faziam confessar ele mesmo seus crimes [... Passou-se] do momento do suplício à fase do inquérito; do confronto físico com o poder à luta intelectual entre o criminoso e o inquisidor. Não são simplesmente os folhetins que desaparecem ao nascer da literatura policial; é a glória do malfeitor rústico [que desapareceu...]. O homem do povo agora é simples demais para ser protagonista de verdades sutis. [...] Está feita a divisão: que o povo se despoje do antigo orgulho de seus crimes: os grandes assassinatos tornaram-se o jogo silencioso dos sábios (FOUCAULT, 1987, p.56).

O objetivo desta mudança foi o de inverter na sociedade o tradicional discurso do crime, buscar apagar a glória duvidosa do criminoso realizando uma recodificação na qual o crime só aparecerá como desgraça. Nesta recodificação os discursos dos escritores populares só mostrarão os sinais-obstáculos que impedem a prática do crime pelo medo do castigo. Para dar respaldo e condições de funcionamento das penas “o discurso se tornará o veículo da lei: princípio constante da recodificação universal. Os poetas do povo se juntarão enfim aos que se chamam a si mesmos ‘missionários da razão’; tornar-se-ão moralistas” (FOUCAULT, 1987, p.93). Este alinhamento entre os poetas do povo e o poder talvez possamos identificar nos compositores das Escolas de Samba. É possível pensar na cooptação dos sambistas para propagar um discurso a favor do regime – um exemplo seria Natal da Portela, que em plena ditadura militar era um conhecido banqueiro do jogo de bicho, mas não sofria represálias porque seu discurso frente a comunidade que liderava estava alinhado ideologicamente com a propaganda ufanista do regime a respeito do Brasil.

Podemos pensar os mecanismos de controle social identificados por Foucault a partir da construção de uma estrutura industrial acoplada às Escolas de Samba, como a Cidade do Samba, que cumpriria o mesmo objetivo por trás das penitenciárias do século XIX<sup>77</sup>, ou seja, o uma casa que usasse a pedagogia universal do trabalho, colocar a pessoa no sistema quem quer viver tem que trabalhar e este era a contrapartida para melhorar o destino do detento – em outras palavras, no espírito do capitalismo. Neste espírito buscava-se realizar na prisão a “reconstrução do Homo oeconomicus, que exclui a utilização de penas muito breves - que impediria a aquisição das técnicas e do gosto pelo trabalho, ou definitivas - o que tornaria inútil qualquer aprendizagem” (FOUCAULT, 1987, p.101). Da mesma forma a fábrica de sonhos exige que o trabalho na linha de montagem das fantasias seja a contrapartida para a diversão no carnaval, algo impensável antes das Escolas de Samba.

O tipo de controle realizado na passarela do samba e no universo que cerca a Escola de Samba vai além das amarras econômicas, são as disciplinas, as técnicas minuciosas usadas sobre o uso do corpo e que definem um investimento político que desde o século XVII vem atingindo vários campos tendendo a cobrir todo o corpo social. É uma anatomia política do detalhe, de aparência inocente e que foi acelerada a partir da revolução industrial. “O que se procura reconstruir [...] é o sujeito obediente, o indivíduo sujeito a hábitos, regras, ordens, uma autoridade que se repete continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele” (FOUCAULT, 1987, p.106). É isto que faz um desfile de Escola de Samba, este tipo de controle sobre o corpo durante a apresentação para depois ser repetido fora da festa na presença da autoridade. Como veremos nas diversas entrevistas com as pessoas ligadas às Escolas, a irreverência e a descontração do carnaval não fazem parte dos desfiles oficiais. O depoimento da porta-bandeira Nádia Helali<sup>78</sup>, da Escola de Samba Partido Alto de Juiz de Fora, que é aluna de um curso<sup>79</sup> ministrado por professores de dança de universidades cariocas exemplifica esta disciplinarização do corpo em detrimento da espontaneidade que deveria ser uma marca registrada do carnaval:

É, o papel da porta-bandeira dentro de uma escola de samba é um dos mais importantes porque a porta-bandeira tem responsabilidade de carregar o pavilhão da escola. [...] então a função da porta-bandeira é mostrar pro jurado o que ela sabe fazer, o sorriso, a simpatia, os movimentos tem que ser delicados, não adianta gostar de ser porta-bandeira, fazer um ótimo desenvolvimento na quadra e chegar na frente dos jurados e falar [...] “será que eu vou cair”

<sup>77</sup> Foucault faz esta relação entre o trabalho fabril e a estrutura das penitenciárias.

<sup>78</sup> Entrevista concedida ao autor em março de 2007

<sup>79</sup> Existem dois cursos para formação de mestre-sala e porta-bandeira criado por pessoas ligadas às Escolas de Samba de Juiz de Fora, como veremos adiante.

Foucault (1987, p.122-125) estabelece também que a disciplina significa a distribuição do homem no espaço e ela acontece a partir do uso de diversas técnicas as quais podemos relacionar com o que é visto hoje nos desfiles de carnaval. A primeira técnica é a cerca, que é a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si. O pensador francês considera que as cercas sutis são os colégios e os quartéis, mas podemos dizer que o local cercado para o desfile da manifestação popular e espontânea é um cercamento, ou a própria divisão do enredo em alas – num certo sentido a grade (o objeto que limita uma cerca, um espaço) de programação das emissoras é uma forma de disciplinar o espectador. Outra técnica que podemos identificar na distribuição da Escola de Samba por alas é a das localizações funcionais, que é a distribuição e divisão do espaço com rigor, com cada elemento dentro deste espaço devidamente catalogado.

Essa disciplinarização além de sutil acontece historicamente, a partir de uma evolução lenta e pouco perceptível. A disciplina se introduz através dos métodos de aprendizado das atividades, assim, os procedimentos disciplinares permitiram uma historicidade evolutiva na qual os todos os acontecimentos sociais são entendidos como uma evolução natural de algo que está dado e cristalizado historicamente, ou seja, perde-se a noção de que eventos sociais são decorrência de forças humanas, são produzidos socialmente. Um exemplo disto é a forma como o senso comum entende a evolução dos festejos ligados ao carnaval: a Escola de Samba seria a modalidade final e pré-determinada da forma de se divertir, ela é vista como o progresso natural das grandes sociedades, ranchos e cordões que surgiram no Rio de Janeiro; até mesmo, como vimos no primeiro capítulo, passam a ser consideradas como a consequência das festas greco-romanas.

No caso específico das Escolas de Samba o aprendizado disciplinar se apresenta mais próximo das formas de aprendizagem das corporações profissionais do início do capitalismo, na qual o mestre era responsável por transferir todo o conhecimento técnico aos aprendizes. Mesmo havendo hoje um aprendizado formal e com profissionais de dança fora do ambiente das agremiações ainda mantém-se duas características básicas: a dependência em relação ao mestre e a domesticidade misturada com a transferência de conhecimento (FOUCAULT, 1987, p.133). Isto fica claro quando tomamos a fala de alunos do curso de mestre-sala e porta-bandeira de Juiz de Fora

[O curso] Com certeza ajuda, porque a gente chama um, aí esse comenta com um amigo, leva um amigo, leva um primo, um conhecido e com isso vai chegando cada vez mais jovens e dentro do projeto a gente procura sempre cobrar o lado dos estudos, você pra participar do projeto se não tiver terminado o segundo grau tem que tá estudando e tem que passar de ano. Então eu acho que ajuda tanto pelo lado de

chamar os jovens pra dentro de escola quanto colocar disciplina, responsabilidade e incentivar eles a estudar<sup>80</sup>.

Esta domesticação foi entendida por Foucault (1987, p.135-140) como sendo um deslocamento da estrutura do aprendizado militar para as escolas já em fins do século XVIII: especializa o tempo de formação e o destaca do tempo do ofício adquirido; diversos estágios separados por provas graduadas; o programa é realizado por fases de dificuldade crescente. O treinamento do corpo para que o indivíduo aja e reaja como parte de um grande relógio. No caso do aprendizado militar o soldado é uma peça que tem que funcionar perfeitamente no todo e a ordem de funcionamento não tem que ser explicada (seja no exército, na escola e até mesmo na fábrica), tem apenas que provocar o comportamento desejado. Hoje, mais facilmente, pode-se perceber esta organização militar derivando para as outras organizações sociais, atingindo, já há algum tempo, as Escolas de Samba.

O sonho de uma sociedade perfeita é facilmente atribuído pelos historiadores aos filósofos e juristas do século XVIII; mas há também um sonho militar da sociedade; sua referência fundamental era não ao estado da natureza, mas às engrenagens cuidadosamente subordinadas de uma máquina, não ao contrato primitivo, mas às coerções permanentes, não aos direitos fundamentais, mas aos treinamentos indefinidamente progressivos, não à vontade geral, mas à docilidade automática (FOUCAULT, 1987, p.142).<sup>81</sup>

Das formas que a disciplina se apresenta para controlar a atividade deste corpo que se quer socialmente adequado a que estabelece a articulação corpo-objeto se apresenta como específica no caso do treinamento de mestres-sala e porta-bandeiras, pois trata-se aqui de uma disciplina que define cada uma das relações que o corpo mantém com o objeto que manipula – neste caso o mestre-sala utilizará um lenço, um leque ou um bastão, e a porta-bandeira o pavilhão da agremiação. Este disciplinamento é a codificação instrumental do corpo, ou seja, a decomposição do gesto global em várias séries que articulam as partes do corpo que farão os gestos com as partes do objeto manipulado (FOUCAULT, 1987, p.130).

Os dois projeto, é o projeto Cultura do Samba, que ensaia no Ladeira todos os domingos e tem o Direito de Aprender, que ensaia no Real Grandeza.

O projeto Cultura do Samba ele tem três anos de fundação, nós temos convênio com a faculdade de dança do Rio de Janeiro, que vem dar aula de expressão corporal pra gente, nós somos filiados à Escola de Mestre Sala e Porta Bandeira do Rio, então assim mais perto do carnaval sempre vem de dois a três mestres-sala, um que estão atuando hoje em dia e vem aqueles que fizeram nome no carnaval do Rio de Janeiro pra poder dar aula pra gente.

<sup>80</sup> Entrevista concedida ao autor por Alcione Procópio em março de 2007.

<sup>81</sup> No século XX o desejo de criação de comportamentos socialmente desejados e a construção de uma sociedade perfeita podem ser encontrados no livro *Walden 2*, escrito por um dos principais nomes da psicologia norte-americana: B.F. Skinner.

A gente tá sempre procurando ver vídeo, Internet. A gente tem assim entrado sempre em contato com o pessoal do Rio. Então a gente fica buscando, catando um pouquinho de cada um pra poder tentar fazer alguma coisa aqui em Juiz de Fora (PROCÓPIO).

Assim, não se cria uma coreografia pois os jurados do desfile aguardam o já conhecido, e neste caso o conhecido é aquilo que está cristalizado pela indústria cultural.

A espera do já conhecido também provoca no interior de cada agremiação a vigilância hierárquica e esta é estabelecida pelo próprio regulamento dos desfiles, mas sob o manto daquilo que se denomina organização. Para a transmissão de TV esta organização funciona como forma de conseguir uma imagem limpa, sem o risco de ruídos, ou seja, o objeto a ser enquadrado pela câmera não vai disputar espaço ou tempo com outros objetos: a passista terá o tempo para realizar sua evolução sem o aparecimento de outro componente da Escola. Por trás da aparente improvisação o espetáculo é montado com as marcações de cena. Isto fica claro no posicionamento dos carnavalescos quando montam o enredo:

Olha, eu tentei em 2001 fazer o Carnaval para o público. Quando abre os envelopes, você fala: Puxa, a escola levantou tudo. Este ano, claro que eu quero que o público agrade, mas eu estou fazendo mais um carnaval técnico, mais para agradar... os dois [público e jurados], mas eu estou preocupado muito com o desfile técnico nos quesitos. Estou trabalhando em todos os quesitos para tentar receber 10 em todos os quesitos (DUTRA)<sup>82</sup>.

[o público] estão muito mais envolvidos com a questão do visual [...] do que do lado profissional porque hoje em dia a gente trabalha com técnica. O jurado, ele tá mais preocupado com a técnica que vai ser desenvolvida, se aquilo tá realmente de acordo, se tá dentro do enredo e mais preocupado com a beleza que está oculta ali naquela mensagem que está sendo passada do que a beleza em si. Eu já falei uma vez que carnaval a gente não ganha só com luxo e com visual, a gente ganha com uma série de outras coisas que vai sendo, ocorrendo durante o desfile. Igual se você tiver lá, por exemplo, uma bateria boa com um samba excelente e uma harmonia fantástica, você praticamente já ganhou o carnaval. Você não precisa nem das fantasias luxuosas. Ela tem que estar bem acabada e dentro do organograma do desfile. Então hoje as pessoas estão muito mais preocupadas com a beleza, a estética da escola de samba do que se realmente aquilo tá dentro do enredo, se o trabalho foi bem desenvolvido. Então eu acho que enquanto a gente tiver essa mentalidade, e as pessoas não caírem a ficha de que a gente tem que pensar mais profissionalmente e mais dentro do que o que o julgador tá pensando [...] (DEUS)<sup>83</sup>.

Para conseguir organizar a estrutura do desfile a Escola passa internamente pela escala do olhar disciplinar, um olhar vigilante e completo para evitar lacunas nas quais as pessoas possam se comportar de forma não desejada, mas ao mesmo tempo discreto para não pesar sobre a atividade vigiada, evitando ser um obstáculo ou freio, o que no caso de um desfile de carnaval atrapalharia o objetivo final de criar diversão. Um sistema complexo faz com que vigiar passe a ser uma função definida “um pessoal especializado torna-se indispensável”,

<sup>82</sup> Entrevista concedida ao autor por Carlos Alberto Dutra, carnavalesco do Partido Alto em fevereiro de 2006.

<sup>83</sup> Entrevista concedida ao autor por Diomário de Deus, carnavalesco do Feliz Lembrança em março de 2007.

mas integrante do processo de produção, por isto a presença de fiscais de ala, coreógrafos, diretores de harmonia, diretores responsáveis pela cronometragem. O poder neste tipo de vigilância não pode ser possuído como um objeto, não é transferido como se fosse uma propriedade, ele funciona como uma máquina, há um chefe que no caso é o presidente da Escola, mas é o aparelho inteiro que produz o poder de vigilância sobre as pessoas que estão participando do desfile (FOUCAULT, 1987, p.146-148).

Sendo uma estrutura descentralizada e invisível, como é possível conseguir das pessoas o comportamento desejado? Para Foucault a norma é a lei da sociedade moderna e é um instrumento de poder que se utiliza da sanção – uma punição que não é expiação nem repressão – para fazer funcionar cinco operações que mantêm o regime disciplinar: 1) funcionamento de uma micropenalidade: de tempo, da maneira de ser, da atividade, dos discursos, do corpo, da sexualidade, dependendo de qual instituição se esteja falando; 2) existência de uma punição própria, na qual quem não cumpre a meta estabelecida ou está inadequado ao regulamento recebe uma determinada sanção; 3) existência de uma sanção disciplinar com o objetivo de reduzir os desvios, ela não pune, pois é essencialmente corretiva, acarreta a intensificação para correção de um exercício, de um movimento ou de uma forma de comportar-se; 4) utilização de é um mecanismo de gratificação-sanção, ou seja, a punição é um elemento do sistema e previamente conhecida e este mecanismo funciona como meio de estabelecer uma hierarquia entre bons e maus indivíduos, ao mesmo tempo em que a penalidade está integrada no ciclo dos saberes individuais (é o mecanismo que representa o sistema moderno de ensino formal); 5) dividir as pessoas segundo uma classificação pré-determinada, cujo resultado é sempre duplo: marcar os desvios em relação ao comportamento desejado ou hierarquizar as qualidades, além de estabelecer um parâmetro para conseguir castigar ou recompensar, neste caso a recompensa acontece através do jogo das promoções e a punição é sempre um rebaixamento, mas a classificação que pune deve tender a se extinguir – o indivíduo deve ter sempre a esperança de atingir a promoção (FOUCAULT, 1987, p.149-152). Estas cinco operações disciplinares estão presentes nos regulamentos das diversas instituições, mas é um contra-senso quando estes regulamentos dizem respeito aos desfiles de Escolas de Samba no carnaval, que em princípio deveriam reger-se pela espontaneidade e pela não regulamentação. Para quem vivenciou duas fases diferentes do carnaval em Juiz de Fora o estabelecimento do controle social sobre a festa mostra-se nítido:

[...] a marca... não, uma das marcas, para estabelecer essa diferença [...] em relação as escolas de samba é que antes delas as manifestações do carnaval, aqui como em

qualquer parte do Brasil, eram manifestações que dependiam muito da iniciativa pessoal, das pessoas, no máximo duplas, no máximo trios, pequenos grupos de seis pessoas, às vezes até famílias que se reuniam, que faziam suas apresentações, então ia nisso aí uma coisa muito interessante... é que, parece, hoje um dos pontos fracos do carnaval é a falta da espontaneidade, aquilo era muito espontâneo, as pessoas saíam brincando assim, alegremente...

Hoje a escola já depende de que: depende de horário, de organização, de você ter inscrição naquela determinada ala, depende de você ter a fantasia, depende de você ser convidado pela escola, isso aí limita um pouco, mas isso é necessário também, senão a escola vira bagunça, tem que ter essa organização, mas faltou nelas, e é impossível que elas tenham, aquela espontaneidade que tinha antigamente...

O carnaval de Juiz de Fora [...] na metade da década de 60, do século passado, passou a ter uma sistematização, quer dizer, uma presença regular das Escolas de Samba e dos blocos, os ranchos, não; eles foram desaparecendo rapidamente e o que é lamentável: os Ranchos tinham uma coisa, falavam muito aos sentimentos antigos da cidade, eles tinham também um conteúdo de improvisação muito grande, as pessoas entravam, participavam do Rancho e seguia em frente, aquilo não tinha maiores exigências, não tinha maior organização. Como não tinha maior organização também era mais democrático, a participação dos diversos carnavalescos. O último deles foi o Valdomiro Bessa, o Valdomiro, do Não Venhas Assim (CID).

O sistema de controle social sobre as Escolas de Samba se completa com o exame, ou seja, metaforicamente a nota da prova ou o conceito da banca examinadora. O exame combina as técnicas da vigilância hierárquica com as técnicas de sanção. É através do exame que o controle irá qualificar (qual apresentação foi de qualidade), classificar (qual agremiação merecerá o primeiro lugar e quais ficarão nas escalas abaixo) e punir (quem será rebaixado para o grupo considerado como de menor qualidade). Mais importante até que o resultado final é entender que em todos os dispositivos de disciplina o exame é ritualizado. Este ritual reúne uma cerimônia de poder, uma demonstração de força e realiza o estabelecimento da verdade (FOUCAULT, 1987, p.154). A presença deste ritual se faz presente de forma clara no processo de julgamento dos desfiles e na leitura pública dos resultados. Todo um ritual é constituído para se saber qual será a campeã do carnaval. No caso das Escolas de Samba do Rio de Janeiro há a presença dos diferentes meios de comunicação, com apresentação ao vivo pela televisão; as notas de cada quesito são lidas por um mestre de cerimônias que através de pausas e entonações gera no público presente e nos telespectadores um clima de tensão/apreensão crescente até o final da leitura das planilhas. Impensável se chegar ao resultado do campeonato pela divulgação dos resultados através da leitura fria das notas finais por um auditor independente. Há que acontecer o ritual.

Um dos aspectos mais importantes da realização do poder disciplinar é o fato de ele se exercer tornando-se invisível, ou seja, as pessoas não o percebem por não serem capazes de vê-lo. Certamente Foucault não pensou em uma Escola de Samba quando entendeu que a visibilidade dos súditos é que assegura o poder disciplinar sobre eles, ou seja, estar sempre

visível é que torna o indivíduo sob controle (1987, p.156). Deixar a patuléia se apresentar e aparecer sob os olhos vigilantes da sociedade. Podemos usar como metáfora a revista que Luis XIV fez às tropas em 1666: 18 mil homens sob o comando do monarca realizam os movimentos previamente treinados, formando um todo compacto e harmônico entre si e em relação à arquitetura que os cerca (1987, p.156-157). Nos desfiles o papel de Luis XIV caberia aos jurados, que observam bem menos que 18 mil pessoas manobrando. O controle sobre a manifestação cultural das Escolas de Samba é perceptível e, como as outras manifestações de controle sobre os indivíduos representa uma necessidade do Estado e suas classes dirigentes<sup>84</sup>. Mas o poder derivado do domínio sobre o corpo social também tem outras conseqüências:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção (FOUCAULT, 1987, p.161).

#### **4 COMUNIDADE E IDENTIDADE**

A fala das pessoas envolvidas com as Escolas de Samba de Juiz de Fora sempre envolve a palavra comunidade – seja a comunidade verde-rosa do Partido Alto, seja a comunidade da Vila Olavo Costa, bairro onde está a sede da Juventude Imperial. Mas será que há um vínculo com uma determinada “comunidade” ou a palavra é usada apenas como jargão de sambista? Quem nos oferece uma pista para responder esta questão é Edson Tostes Filho, presidente da Liga das Escolas de Samba<sup>85</sup>:

Agora, o carnaval de Escola de Samba ele precisa, realmente, passar por mudanças. As Escolas de Samba têm de buscar novos parceiros, novos componentes e isso eu venho trabalhando muito neste ano de 2006 nós batemos muito nessa tecla. As Escolas têm de abrir a porta às suas comunidades e trazer gente jovem para dentro da Escola. O jovem pode freqüentar danceteria, carnavais fora de época e tudo mais, mas, chegar na época do carnaval a participação dele como componente e até mesmo como dirigentes (é importante), a gente já tem alguns novos valores como compositor, como músico e tudo, essa gente jovem tem muito a dar para as Escolas de Samba (TOSTES, 2007).

Uma fala que demonstra que há, ou talvez sempre tenha havido, um divórcio entre “comunidades” e Escolas de Samba em Juiz de Fora. Podemos inferir que o vínculo das

---

<sup>84</sup> Outros dois textos nos quais Foucault trabalha o domínio do Estado sobre o corpo dos indivíduos são A história da loucura, sobre o nascimento da clínica e dos transtornos mentais, e A história da sexualidade, sobre as formas de intervenção do poder sobre o corpo e a sexualidade.

<sup>85</sup> Entrevista concedida ao autor por Edson Tostes Filho em fevereiro de 2007.

agregações com seus componentes é algo interpessoal e provavelmente mediado pela indústria cultural, ou seja, a existência das agregações esta mais relacionada a uma busca por consumo cultural do que a uma necessidade de manifestação, expressão ou busca por reconhecimento das comunidades juizforanas marginalizadas. No entanto, poderíamos dizer que uma Escola de Samba é uma “comunidade”? Para tanto, vamos explorar as definições de comunidade.

O conceito de comunidade tem sido alvo de uma profunda reflexão atualmente, uma vez que as fronteiras territoriais se expandiram com as últimas tecnologias da informação. Cicília Peruzzo no seu texto *Comunidades em tempos de rede* faz uma análise das propostas de Ferdinand Tönnies, MacIver e Page, Michalsk, Susana Finkeliech, Jesus Galindo Cáceres sobre os conceitos de comunidade e como estes conceitos se reorganizam com o impacto provocado pelas tecnologias.

O avanço das tecnologias de informação e a correlata incorporação dos meios técnicos de comunicação vêm contribuindo para a ocorrência de um acelerado processo de mudanças no mundo atual. Entre elas alteram-se as noções de tempo e espaço na vida social (PERUZZO, 2002, p.281).

Tomaremos então a idéia da sociedade contemporânea como uma sociedade possuidora de facilidade de comunicação e interação com todas as partes do globo, na qual pessoas e instituições muito diferentes entre si em termos de valores e modos de vida transitam nos diferentes territórios para adotar grupos, criar associações virtuais que são construídas a partir de interesses comuns ou finalidades a serem atingidas. Neste contexto, a “configuração de comunidade não precisa restringir-se a demarcações territoriais geográficas”, face às comunidades virtuais. Agregações sociais que emergem na Internet quando um número de pessoas conduz discussões públicas por um tempo determinado e com suficiente sentimento humano para formar redes de relações humanas no ciberespaço (RHEINGOLD *apud* PERUZZO, 2002, p.283).

Em suma, uma comunidade, nos dias de hoje e de uma maneira global, caracteriza-se por uma série de características, nem todas encontradas simultaneamente em toda e qualquer comunidade, a saber:

- a) Participação [...]
- b) Sentimento de pertença [...]
- c) Caráter cooperativo e de compromisso.
- d) Confiança, aceitação de princípios e regras comuns e senso de responsabilidade pelo conjunto.
- e) Identidades [...]
- f) Reconhecer-se como comunidade.
- g) Alguns objetivos e interesses comuns [...]
- h) Alguns tipos de comunidades estão voltados para o bem-estar social e ampliação da cidadania. São portadores de algo em comum: igualdade e justiça social. Há, nesse sentido, movimentos em torno da construção de um projeto novo de sociedade.

- i) Interação [...]
- j) Com ou sem lócus territorial específico [...]
- l) Possui uma linguagem comum (PERUZZO, 2002, p.293).

Nas Escolas de Samba de Juiz de Fora percebemos que algumas destas características acima se fazem presentes. Podemos dizer que o que é comum a todas é o fato de reconhecerem-se como comunidades, possuírem objetivos e interesses comuns e também uma linguagem comum. As outras características variam conforme a agremiação, ou até mesmo não existem. Por exemplo, o Partido Alto tem mais participação enquanto a Juventude Imperial está mais direcionada na ampliação da cidadania.

A dinâmica de existência das comunidades traduz-se também nos deslocamentos de zonas de influência e nas variações de limites territoriais das práticas culturais. Os elementos visíveis na paisagem inscrevem-se na lógica de um sistema cultural que ultrapassa o domínio da ocupação do solo, da geografia. Seria necessário avaliar de que maneira a modificação de um dado (demográfico, técnico ou industrial) alteraria a coerência do sistema cultural. Porém, esta coerência é em si o resultado de uma evolução histórica. A comunidade é norteada por um sistema de normas historicamente definidas e modificadas que rege a inter-relação dos elementos nos quais as Escolas de Samba se inserem: elas estão delimitadas pelo passado, pela sua invenção enquanto tradição, pela vontade orgânica que se manifesta na afetividade, no hábito e na memória. No caso de Juiz de Fora percebe-se que a comunidade se situa fora do território geograficamente definido, como observa José Maria Ferreira (2006)

O Partido Alto, por ter nascido lá em cima [na praça do cruzeiro] e ter migrado pra cá [no Mariano Procópio], nós perdemos o que nos chamamos de... esse elo com a população do bairro, então, hoje, nós temos adeptos em vários locais da cidade, então, hoje, o maior reduto do Partido Alto é o bairro Progresso, Santa Rita, adjacências aqui do Mariano Procópio, o reduto principal, a raiz mesmo é lá no Cruzeiro, Redentor, parte alta, então a gente migra muito. Mas ver as cores verde e rosa ela aglutina, ela prende. Então nós fazemos questão de que todas as nossas músicas, nossas letras falar, os nossos enredos têm que ter um verso ou começando ou terminar em verde e rosa. Todos eles. Isso porque o verde e rosa é fator de aglutinação.

O fluxo contínuo de informações promovido pela comunicação de massa cria uma tensão sobre a estrutura das comunidades, principalmente depois do advento dos meios eletrônicos. O resultado destas tensões são as transformações desencadeadas por processos em escala global nos nossos tempos de capitalismo financeiro. A indústria cultural não reconhece as fronteiras e continuamente redefine as formas de organização e de relações sociais, ela vence até mesmo as barreiras impostas aos meios de comunicação. Vence também as resistências dos indivíduos, criando nova organização para o sistema cultural, como pudemos

verificar na forma como as Escolas de Samba encaram a migração dos componentes entre as diversas agremiações. Para o atual presidente do Partido Alto, Marcelo Pacífico:

[...] o pessoal do morro do Cruzeiro está voltando, o pessoal volta lá de cima aqui para o Partido Alto [...] e] tem aquelas pessoas vão agregando, tenho hoje pessoas que não são de lá, mas estão aqui trabalhando, nas fantasias, estão trabalhando nas montagens das alegorias [...]. É normal. E tem gente que fica em mais de uma escola... Você vai ver Porta Bandeira tá desfilando pra mim, depois tá desfilando pra outra escola. Puxador, puxador eu acho o maior barato... ele puxa uma escola, depois puxa outra, puxa três ou quatro. De qual escola ele é? Você sabe com qual escola ele se espelha mais, ele é cria da minha escola, mas ele vai pra outra também.

A análise de “comunidades”, a partir da possibilidade de trânsito intenso entre as regiões e instituições tornou-se problemática no contexto social atual, pois as ferramentas teóricas pedem sempre um tipo de fixação, de imobilismo que no trabalho de campo se mostra pouco condizente com os processos de construção de identidades – como pudemos observar em nosso trabalho. Sobre a relação com o conceito de comunidade pode-se afirmar que “comunidade” é uma entidade portadora de símbolos e possui um sistema de valores e um código de moral, a partir dos quais irá se definir o pertencimento dos indivíduos. Assim, a região, enquanto espaço geográfico, é apenas um princípio abstrato, uma noção histórica modelada pelas situações, debates, conflitos ocorridos em um tempo e espaço definidos.

#### **4.1 MEIOS DE COMUNICAÇÃO E IDENTIDADE**

A idéia de cultura nacional desempenhou um importante papel na consolidação da modernidade. Esta expressão do sentimento coletivo permitiu que os valores vigentes de uma época fossem unificados em torno de uma identidade integral ou como sujeitos participantes de uma comunidade imaginada. Esta concepção de identidade estabilizou o mundo social em torno de formas coerentes, resolvidas e unificadas em uma estrutura que não estava sujeita as mudanças fundamentais. A cultura nacional não é apenas composta por instituições culturais, mas também por símbolos e representações que permitem formar uma certa estrutura de poder cultural (HALL, 2001, p.25).

Os primeiros estudos norte-americanos sobre a comunicação já entendiam a importância dos veículos de informação como os principais mediadores de representações que atravessam o meio social. Isto os transforma nos principais produtores de discursos em torno da identidade cultural de um grupo. Atualmente a identidade cultural é discutida principalmente por Stuart Hall e Manuel Castells. Enquanto que para este a identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um

conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado” (CASTELLS, 1999, p.22), para o primeiro a identidade é algo em constante mudança, porque as necessidades internas do grupo se transformam.

O papel da indústria cultural e dos meios de comunicação é fornecer segurança através das identidades nacionais ou grupais, pois esta se configura como uma resposta ao desejo de fluidez e segurança que uma região, um lugar ou um território é capaz de proporcionar, mesmo com a constante reestruturação de fronteiras simbólicas e/ou imaginárias. A discussão sobre o local e o global, nos diversos campos – principalmente sociedade, economia, política – nos impõe a necessidade de entender como a cultura e a comunicação se comportam nesse cenário, como eles interferem na vida cotidiana. Retirando a frase do contexto, talvez possamos repetir uma afirmação de Néstor García Canclini (1999, p.175), “as identidades são como processos de negociação”. No entanto, como toda negociação assimétrica, na qual uma das partes possui clara vantagem sobre a outra, aquele que possui menos recursos acaba por sucumbir e assimilar, no todo ou em grande parte, a identidade cultural imposta pelo outro. Basta vermos a fala do presidente da Liga das Escolas de Samba de Juiz de Fora:

Não, não, não, dizer identidade própria... eu diria o seguinte, que nós, devido, inclusive até a proximidade a gente tem um espírito do carnaval do Rio de Janeiro. [...] até mesmo... o corpo de jurados, para julgar o grupo 1A, que é o grupo especial, a gente traz do Rio. Este ano tivemos a palestra de um dos coordenadores dos jurados de lá, veio falar para os presidentes [...] eu acho que o caminho é mais ou menos esse: como espelho a gente tem o carnaval do Rio de Janeiro, a gente tem que resguardar as devidas proporções, não podemos comparar, mas dizer que só aqui em Juiz de Fora é que é feito dessa forma, não. O carnaval de Escola de Samba de Juiz de Fora tem quase tudo a ver com o carnaval do Rio de Janeiro. Isso aí é... e na nossa região, tirando o Rio, muitas outras cidades se espelham até no carnaval de Juiz de Fora, tendo em vista que o nosso Estatuto da Liga, que inclusive... eu iniciei um processo de reformulação, porque ele precisa disso, eu já enviei o estatuto da nossa Liga para diversas cidades da região para que eles possam ter a Liga deles também. A gente também, graças a Deus hoje está servindo de espelho para as cidades menores (TOSTES, 2007).

Esta imagem no espelho que os sambistas de Juiz de Fora vêem não seria a imagem da indústria cultural? Como veremos adiante, a identidade criada pela sociedade do espetáculo? O espelho que se mira não seriam os meios de comunicação de massa? Acreditamos que a simples proximidade territorial (180 km lineares) entre as cidades do Rio de Janeiro e de Juiz de Fora não explica a busca de se criar agremiações mineiras semelhantes as cariocas, senão, outras formas de brincar o carnaval teriam subido a serra da Mantiqueira – por exemplo, os

Clóvis<sup>86</sup>. No entanto, apenas as Escolas de Samba têm divulgação maciça nos meios de comunicação.

As identidades culturais acabam sendo responsáveis por articular os fenômenos culturais e vão classificá-los como pertencentes ou não a uma determinada identidade. A partir daí posicionam os indivíduos e os grupos nos contextos sociais. Então, na tentativa de classificar os fenômenos culturais as diversas áreas do conhecimento nos oferecem uma diversidade de conceitos de identidade, não apenas para que determinemos o que está incluído e o que não está incluído naquilo que se examina, mas também como forma de estabelecer relações de poder entre o eu e o outro. Não quer dizer que a construção das identidades se dará sempre pela oposição eu/outro, mas as diferenças necessariamente estabelecem critérios de valor para o indivíduo, em qualquer contexto cultural ou ideológico. Assim, toda forma simbólica é já um fenômeno cultural e, se há construção de sentido, a ideologia está presente neste processo.

[...] na medida em que as tradições inventadas como que reintroduziam [...] o superior e o inferior num mundo de iguais perante a lei, não poderiam agir abertamente. Poderiam ser introduzidas clandestinamente por meio de uma aquiescência formal e simbólica a uma organização social que era desigual de fato (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.18).

O simbolismo da tradição, a cultura são discursos que articulam as diferentes esferas do contexto social. A cultura é um modo total de vida, um processo social global que constitui a visão de mundo de uma sociedade e de uma época e aqui o discurso das ideologias é explicativo, buscando responder como o mundo funciona. São as ideologias que formarão as identidades, ou seja, determinarão o que pode ser dito ou o que deve ser ocultado pelas identidades. A ideologia define inclusive quais identidades podem ser formadas dentro dos grupos, que posições de poder estas identidades podem assumir e qual o comportamento é exigido em determinada conjuntura. Cada grupo social dispõe de uma ideologia que convém ao papel a ser preenchido na sociedade de classe – ou de grupo explorado, cuja consciência profissional, moral, cívica, nacional e política será testada; ou de classe exploradora, que deve saber comandar; ou de agentes da repressão, cujo fim é fazer-se obedecer; ou profissionais da ideologia, cuja função é tratar, moldar as consciências (ALTHUSSER, 1983, p.79-80). Hoje estes profissionais da ideologia podem ser até mesmo os responsáveis pelo resgate cultural daqueles que absorvem o discurso de grupo explorado, pois esta é a forma que encaramos a fala de uma aluna do curso de porta-bandeira:

---

<sup>86</sup> Corruptela para Clows, palhaços. São fantasias coloridas de corpo inteiro e máscaras em forma de capuz que cobrem toda a cabeça. A fantasia omite completamente a identidade de quem a usa. Ver foto no CD anexo.

Porque a dança do mestre-sala e da porta bandeira de certa forma foi o meio que os negros acharam de dançar a dança clássica, porque eles viam naqueles salões só pelas janelas eles dançando a quadrilha dançando minueto e o negro não tinha muito acesso a isso. Com a dança do mestre-sala e porta bandeira foi a forma que eles encontraram de se colocar aqueles vestidos cheios de babado – “Vamos fazer um minueto e dançar como os brancos também” (PROCÓPIO, 2007).

Tomando o ponto de vista de Althusser podemos afirmar que cada classe dispõe da identidade que convém à conjuntura social. Assim, o discurso ideológico presente na cultura ou nos simbolismos da tradição derivados desta cultura naturalizam e moldam as relações de poder – cada vez mais assimétricas quando se tratam de relacionamentos mediados pela indústria cultural – e situam os indivíduos ou grupos como diferentes, nos enquadrando numa certa identidade que nos posiciona em relação ao corpo social. Ressaltamos mais uma vez que as identidades não são fixas, mas constantemente transformadas, pois a cultura é um campo de disputas de poder. Assim, toda identidade busca a hegemonia e traz em si um projeto – não há espaço para a neutralidade.

A distorção do discurso histórico, como na fala da porta-bandeira Alcione Procópio (tanto no trecho que reproduzimos acima, quanto no trecho abaixo) é uma das formas mais evidentes dessa falta de neutralidade. Pode ser uma forma de criar simpatia dentro do próprio grupo, seja para contribuir para o não questionamento da tradição. A fala dos alunos dos cursos de mestre-sala e porta-bandeira em Juiz de Fora o demonstra:

[...] nos terreiros de candomblé se montava um presépio. Quando era no dia de santo reis eles desfilavam pela cidade, paravam na porta da igreja rezavam e voltava pro terreiro pra desmanchar. Então o quê que eles fizeram “- já que no carnaval tudo é permitido, então vamos deixar esse presépio montado até no carnaval e quando eles [os brancos] tivé fazendo a bagunça deles (que era o entrudo) jogando xixi um no outro, ovo, farinha, a gente vem desfilando com a nossa bandeira até poder desmontar o presépio”. E assim eles fizeram, enquanto eles [os brancos] tavam fazendo a lambrequera deles, eles [os negros] vinham todo limpinho de branquinho, dançando [...] e isso começou a chamar a atenção dos brancos. “- Enquanto a gente tá aqui se sujando todo fedido, eles tão lá todo limpinho arrumadinho dançando no carnaval”, aí dizem que foi daí que teve origem os desfiles de carnaval (PROCÓPIO, 2007).

É importante entender o caráter político das identidades, um jogo de discursos e construções de sentido que definem e redefinem as diversas relações de poder. A forma como os discursos se articulam é que posicionam as diferentes identidades.

Pode-se usar como exemplo o caso do Brasil: em meados do século XIX a cultura cria uma identidade fictícia, na qual o estrangeiro ou imigrante era o outro, não pertencente às três raças do mito de origem. As representações a respeito dos imigrantes traduziam sua inevitável vinda para a substituição da mão-de-obra escrava. Então, “diante da sombra do outro, o medo faz brotar a imagem de si mesmo. Fabrica-se uma brasilidade fictícia, contraposta à invasão

verdadeira e fantasiada dos imigrantes” (COLI, 2004, p.19). Esta mesma sombra acabou por erguer outros mitos, mas desta vez o discurso ideológico usou uma oposição dentro do Brasil:

Assim, no começo, quando eu entrei pra ser mestre-sala aqui em Juiz de Fora eu senti um certo receio, um pouco de preconceito por eu ser um mestre-sala branco... O mundo do samba é o mundo dos negros, então quer dizer, eles inventaram o samba, eles trouxeram o samba pro Brasil. Então assim, pra mim, foi meio receituado[sic]<sup>87</sup> entrar no samba, porque um mestre-sala branco, ele dança bem, será que vai ser tão bom quanto um negro? Então você é sempre comparado a um negro, mas graças a Deus hoje em dia eu conquistei o meu caminho em Juiz de Fora, entendeu? (COSTA, 2007).

O discurso que ainda oferece suporte ideológico a este tipo de brasilidade começa a se difundir na década de 1930, período de consolidação do modernismo nas artes e a edição de três obras fundadoras de uma nova visão sociológica do Brasil: *Casa-Grande & Senzala*; *Raízes do Brasil*, e *A evolução política do Brasil*<sup>88</sup>. O debate sobre da música popular também possui três obras de sentido específico, mas com o objetivo explícito de construir a memória do samba e da música brasileira. Estes textos são: *O Samba*; *Na Roda do Samba*; *O Choro*, escritos por Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Alexandre Gonçalves Pinto<sup>89</sup>. Eles se aliam à nova visão da mestiçagem como valor positivo, destacando a ideologia de originalidade musical do carioca e do brasileiro, originalidade capaz de diferenciar e colocar o brasileiro acima dos demais povos – pelo menos em termos musicais. Orestes Barbosa e Francisco Guimarães, apelidado de Vagalume, eram jornalistas (BRAGA, 2002, p.193).

Diante da chegada da indústria cultural – rádio e gravadoras – no setor musical via-se a possibilidade de demonstrar a originalidade do país através do samba e de seu irmão o choro. Ideologia que deixou marcas profundas na cultura brasileira, pois, anos mais tarde, a bossa nova repetiria esta afirmação de identidade ao dizer que “quem não gosta do samba bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé”<sup>90</sup>.

Orestes Barbosa foi o mais árduo defensor do samba como símbolo de identidade nacional, pois o associava ao moderno, uma modernidade que não implicava a aceitação do ideal dos modernistas da Semana de 22, de quem era crítico. O jornalista se encantava com a possibilidade do samba tomar de assalto a cidade e as ruas através dos mecanismos da indústria cultural, que no final das contas era a oportunidade para o seu reconhecimento e conseqüentemente da consagração da mistura tão necessária. O rádio e o disco eram uma

<sup>87</sup> Talvez ele quisesse dizer que teve receio, receoso.

<sup>88</sup> Os autores são, respectivamente, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Em anexo damos uma outra lista de explicadores do Brasil e suas principais obras.

<sup>89</sup> O autor da tese onde retiramos a informação não deixa claro no texto e não consta das referências bibliográficas os autores e as respectivas obras.

<sup>90</sup> Música de João Gilberto na qual ele diz que o samba é a representação do Brasil.

tática para a instauração do samba como a música do Rio de Janeiro e do Brasil (BRAGA, 2002, p.193). Esta tática comprovou-se correta, pois as ondas do rádio começaram a determinar quais músicas seriam consumidas por quem estava na periferia do país. No nosso caso podemos ver que o carnaval começava a ser moldado pelo Rio de Janeiro no início do período Vargas:

Agora os carnavais de rua eram muito animados, porque as marchinhas de carnavais que eram lançadas no Rio de Janeiro, principalmente, eram divulgadas pela Rádio Nacional, pela Rádio Mayrinck Veiga, então essas músicas de carnaval tinham no carnaval de Juiz de Fora, elas ficavam bastante conhecidas e os ranchos de Juiz de Fora costumavam divulgar folhetos com as músicas de carnaval nas batalhas de confete; com as músicas de carnaval para o pessoal cantar nos salões. Daí tinham várias orquestras, tinha a orquestra do Jota Guedes, que é tio do José Luiz Guedes, tinha a orquestra de Mario Vieira que tocava no Sport. Mario Vieira era um violinista famoso [...] (REIS, 2006).

Os três autores citados acima, como porta-vozes da indústria cultural, ajudaram a inventar a grande tradição musical urbana e brasileira que é o samba. “Privilegiaram explicita e cuidadosamente determinadas imagens em detrimento de outras e essas escolhas algumas vezes definem diretamente [...] os valores de época em relação aos autores e músicos dessa música urbana de que falam” (BRAGA, 2002, p.195).

## 5 DAS TRADIÇÕES INVENTADAS

Se tomarmos o trabalho de Eric Hobsbawm e Terence Ranger a respeito da invenção das tradições, poderemos notar nitidamente que a história do samba e das Escolas de Samba se encaixam perfeitamente nas observações destes autores. Assim o conceito de tradição inventada estabelece que estas são um

Conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com relação ao passado (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.9).

Com o entendimento de que esta relação com o passado histórico – próximo ou distante – é sempre artificial. No caso específico do samba é a produção e os produtores daquilo que ficou conhecido como samba urbano que o trabalho propagandístico de Orestes Barbosa quis fixar como memória. O estilo que deflagrou um interesse ostensivo da indústria cultural nacional, cuja divulgação comercial foi ampliada nos anos 1920, principalmente pela atividade do sambista Sinhô.

A importância do livro de Barbosa reside no fato desta ser porta-voz documental-analítico da nacionalidade brasileira, colocando a música como um dos principais elementos da alma nacional. Com isto estabelece-se a idéia de continuidade em relação a um passado vívido (BRAGA, 2002, p.229). É aqui que percebemos que tradição é diferente de costume, pois as Tradições, mesmo as inventadas, querem a invariabilidade, ou seja, o passado real ou forjado impõe práticas fixas. O costume, ao contrário, não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, mas mantendo sua compatibilidade com aquilo que é o seu precedente. Os movimentos de mudança ou resistência à inovação irão depender da sanção do precedente, da continuidade histórica e dos direitos naturais. O costume não é invariável porque a vida não o é (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.9-10). Para Orestes Barbosa a invariabilidade se explica na equação de que o carnaval é o samba e o samba é o carnaval que evoluiu até a Escola de Samba, “organizações perfeitas. É rigoroso o ensino de cantos e bailados. Tudo é feito dentro de teorias inéditas. Há professores que são verdadeiras revelações” (apud. BRAGA, 2002, p.229). A invariabilidade já se demonstrou como marca das Escolas de Samba de Juiz de Fora, gerando uma crítica ao seu formato cristalizado e imitativo ao modelo televisivo de desfile:

Eu acho que as escolas de samba de Juiz de Fora, hoje, estão muito fracas, não têm perspectiva nenhuma, o carnaval de Juiz de Fora tinha que ser repensado, esse negócio de desfile de escola de samba aqui, eu acho um... Eu acho que esse modelo de carnaval de Juiz de Fora, eu não investiria nele, hoje, não oferece nada, não tem criatividade, é repetitivo, é muito medíocre, é um outro investimento, eu acho que tem que criar uma outra coisa, não imitar o carnaval de salvador, negócio de trio elétrico não tem perspectiva nenhuma acho que tinha que ser uma coisa nova, é problema de criar, ficar diferenciado (REIS, 2006).

“Consideramos que a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”, as tradições inventadas são mais nítidas quando iniciadas deliberadamente por um inventor, como é o caso de Baden Powell e o escotismo; também a determinação de sua origem é simples quando as tradições são formalmente instituídas e planejadas, como o simbolismo nazista; e são mais difíceis de mapear quando criadas a partir de círculos fechados ou são produzidas de modo informal durante um certo período, como é o caso das Escolas de Samba e do próprio samba<sup>91</sup> (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.9-10). Isto é visível na forma como os participantes das Escolas vêm a instituição, como uma entidade imutável historicamente. Regina Maria Rabelo (2006) falando de sua aposentadoria

---

<sup>91</sup> Um trabalho muito bom na tentativa de elucidar a trajetória do samba é o de Hermano Vianna: *O mistério do samba*, tese publicada em 2002 no formato de livro, no qual trata dos processos por trás da aparição do samba no cenário cultural e sua transformação em identidade nacional.

como porta-bandeira deixa claro que o mapeamento do passado das Escolas de Samba esta escondido nas brumas da memória:

Depois dos 50 [anos] ninguém consegue elegância, leveza, mais não. Eu acho o seguinte, é uma posição de destaque para a pessoa. Acho que a ala das baianas, Bateria, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, não que as outras alas não tenham seu devido valor, mas esses são aqueles quesitos permanentes dentro da escola. Têm importância muito grande essas três coisas: importância de tradição e não só do passado. Eu acho que a Bandeira da Escola é um manto que aquece todos os componentes e carregar esse manto... quem carrega esse manto... a pessoa, né?

Da mesma forma detectamos a falta de nitidez histórica nas novas gerações. Alcione Procópio (2007) não foi capaz de falar sobre a origem da porta-bandeira nas Escolas de Samba porque as informações passadas nos cursos em Juiz de Fora, provavelmente, tentam ocultar as pistas que revelariam a Escola de Samba como uma tradição inventada no Rio de Janeiro do século XX:

Olha tem varias origens, dizem que tem varias origens. Uns dizem que veio de tribos africanas que os homens dançavam com panos pra poder chamar a atenção das meninas da tribo que estavam na fase de se casar. Outros dizem que os negros nobres quando morriam quando ia enterrar, eles eram enterrado atrás do muro do cemitério, então cada tribo fazia um estandarte de uma cor especifica da tribo dele e saia desfilando fazendo o cortejo fúnebre.

Neste ponto podemos retroceder aos anos 1930 para compreender o porque da invenção de uma tradição de Escolas de Samba em Juiz de Fora. É um momento histórico no qual Hobsbawm e Ranger (1997, p.12-13) identificam como ideal para o surgimento das tradições inventadas, por conter três características: 1) transformações rápidas na sociedade que debilitam ou destroem os padrões sociais, uma vez que para os novos padrões as *velhas* tradições tornam-se incompatíveis; 2) os promotores e os divulgadores institucionais perdem a capacidade de adaptação e flexibilidade; 3) eliminadas de outras formas, “inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta”. Transformações estas que se tornaram mais rápidas com a consolidação da urbanização da região

na época de [19]40/50 você não tinha a expressão “Carnaval de Juiz de Fora”, expressão que passou a existir da década de [19]60 pra frente, principalmente quando o Feliz Lembrança saiu com um enredo, que foi feito pelo José Carlos de Lery Guimarães e Nelson Silva, do Batuque Afro-Brasileiro [...]. Foi aí que surgiu esse Carnaval como evento, isso foi na década de [19]60. Já aí as escolas de Samba foram crescendo e os Ranchos já estavam praticamente em extinção (REIS, 2006).

É importante entender, também, que as tradições inventadas não surgem por geração espontânea, elas utilizam elementos antigos na sua elaboração, pois qualquer sociedade tem um passado com amplo repertório e práticas culturais com forte carga simbólica. Assim, as

novas tradições podem ser imediatamente enxertadas nas velhas ou podem ser inventadas com empréstimos dos rituais, simbolismos e princípios morais oficializados (religião, pompa principesca, folclore, maçonaria). O movimento modernista, os propagandistas do Estado Novo, os Integralistas, os textos de Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Alexandre Gonçalves Pinto fizeram parte de movimentos ideológicos que tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica – como é comum em todos os movimentos ideológicos que pretendem fundar tradições. Existe também a criação de símbolos e acessórios além de rupturas de continuidade visíveis, mesmo com uma antiguidade genuína

Tal ruptura é visível mesmo em movimentos que deliberadamente se denominam “tradicionalistas” e que atraem grupos considerados por unanimidade repositórios da continuidade histórica e da tradição [...] o próprio aparecimento de movimentos que defendem a restauração das tradições, sejam eles “tradicionalistas” ou não, já indica essa ruptura. Tais movimentos, comuns entre os intelectuais desde a época romântica, nunca poderão desenvolver, nem preservar um passado vivo [...] estão destinados a se transformarem em “tradições inventadas”. Por outro lado, a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a “invenção das tradições”. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.15-16).

Ao mesmo tempo os autores identificam que o fenômeno da tentativa de restauração da tradição é revelador de seu declínio. No texto eles citam os donos de fazenda europeus na virada do século XIX, mas nós podemos identificar aqui a nostalgia pelas marchinhas de carnaval ou na tentativa da prefeitura de Juiz de Fora em restaurar o desfile dos ranchos carnavalescos na década de 1970. O prefeito da época, Melo Reis, comenta que no caso dos “Rouxinóis, nós tentamos reabilitá-los, conseguimos fazer alguma coisa, mas não durou muito, morreu, não havia mais motivação para isso”. Da mesma forma pode-se pensar sobre as tentativas de restaurar o desfile de Escolas de Samba em Juiz de Fora. Nas palavras do ex-prefeito,

[...] o carnaval de rua nunca deu prejuízo, pelo contrário, regrediu, se você pegar o carnaval de 1972/1973 era muito superior muito mais monumental, havia uma participação popular muito mais intensa, eu acho que esse modelo de carnaval, na minha visão de hoje é um modelo com tendência a desaparecer, ele não oferece mais perspectiva, ele não tem novidade, ele é repetitivo ao carnaval do Rio de Janeiro, ninguém consegue fazer um carnaval nesse estilo, igual ao do Rio de Janeiro, nem chegar aos pés.

Se Orestes Barbosa que gostava de samba e até mesmo compunha passava ao largo de preocupações estéticas e encarava-o como objeto de utilidade para ascensão econômica. A visibilidade pela qual lutava relacionava-se como o *geistzeit*, a percepção de um espírito de modernidade que seria o marco da nacionalidade brasileira e da identidade cultural. O furacão da modernidade varria do mapa a modinha e os estilos tão úteis na conformação musical do

brasileiro, abrindo espaço para a linguagem dos sambistas: coloquial, cosmopolita, parodística e, por isso mesmo, moderna (BRAGA, 2002, p.240).

## **6 CARNAVAL E INDÚSTRIA CULTURAL**

Pelo que vimos acima, podemos entender que a chegada da indústria cultural no setor musical brasileiro representou a entronização do país no sistema econômico globalizante iniciado com a revolução industrial e ideologicamente marcado pela racionalidade técnica. O Brasil foi inserido neste contexto modernizador, o que ajudou na gestação de uma nova elite formada pelos modelos de um pensamento científico considerado cosmopolita. A revolução científico-tecnológica imposta à periferia contribuiu para o panorama da Belle Époque (1900-1920) e seus desdobramentos. O imaginário social do período influenciou a produção musical e cultural. Esta influência tornou falsa a identidade do novo universal e do novo particular sob o poder do monopólio dos produtores musicais. Um processo já identificado pela Escola de Frankfurt, no qual toda cultura de massa é idêntica, no qual o rádio não precisa mais se apresentar como arte. Ele se apresenta com a verdade de que não passa de um negócio, e esta verdade é usada como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. A técnica da indústria cultural levou à padronização, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114). Como ponta de lança ideológico a indústria fonográfica tinha as páginas da revista Phonoarte – cujo slogan era “A primeira revista brasileira do fonógrafo”. Esta revista circulou entre 1928 e 1931 com o objetivo “explícito de dar certo apoio às diversas fábricas de discos que aqui começavam a ser montadas” (BRAGA, 2002, p.32).

Enquanto o século XIX via o delineamento das redes de comunicação com o implemento dos sistemas de cabos submarinos, o estabelecimento de agências internacionais de notícias e a distribuição do espectro eletromagnético será apenas nos anos 1930 que a radiodifusão dará seus primeiros passos no Rio de Janeiro. O veículo tornar-se-á comercial e interiorizar-se-á efetivamente nos anos 1940. A publicidade foi liberada por decreto de Getúlio Vargas em 1932. O rádio foi o grande divulgador da música popular urbana produzida na capital federal, dentre elas o samba. Os artistas populares lançaram-se no novo meio e descobriam uma forma de ascensão social, mas tanto naquele tempo quanto no desfile televisivo das Escolas de Samba atuais os talentos já pertenciam à indústria cultural, eram cantores reconhecidos – ou são personalidades do meio televisivo – muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. Pode-se perceber

também que quando um ramo artístico segue a mesma receita de sucesso de um outro ramo muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo, falar em desejos espontâneos do público, sobre o que agrada ou não, é uma desculpa esfarrapada (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.115). O rádio trouxe a maneira de cantar dizendo os versos, a tecnologia de gravação, o microfone colocou em cena o cantor de rádio. Graças à técnica do novo meio foi possível ouvir vozes menos potentes como as de Noel Rosa, Ismael Silva, Mário Reis e possibilitar a fixação do samba e seu estilo recitado, com o rádio validando um repertório popular, mas não folclórico (BRAGA, 2002, p.83).

A construção de um cânone cultural sobre o qual repousasse a nacionalidade brasileira já existia na literatura romântica, mas da mesma forma que os foliões intelectuais das Grandes Sociedades Carnavalescas pressentiram que sua pedagogia do carnaval estava gerando um efeito incontrolado e indesejado, os ideólogos da divulgação musical e elevação cultural pelas ondas do rádio perceberam que seu dogma básico de estabelecimento do ideário nacionalista, que era a pesquisa das manifestações folclóricas como base para a produção de uma música brasileira de expressão artística, estava na verdade produzindo um efeito contrário, pois as ondas herzianas estavam sendo apossadas por gente que não tinha nenhuma competência, por semi-alfabetizados ou analfabetos que tocavam violão e escreviam samba. A intelectualidade modernista não compreendeu que a indústria cultural atua classificando os produtos e o público, para todos algo está previsto; para que ninguém escape. Todas as distinções são acentuadas e difundidas para que seja possível o oferecimento de uma hierarquia de qualidades, que no fundo serve apenas para uma quantificação mais completa dos produtos culturais. “Os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. [...] as vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.118). Para o consumidor do rádio nos anos 1930 ou para o consumidor de TV hoje, tudo já foi classificado no esquema da produção. O conteúdo específico do espetáculo carnaval só varia na aparência e todos os detalhes são clichês a serem usados arbitrariamente: o desfile usa um mesmo formato para todas as Escolas, os sambas que fazem referências a personagens os trata como heróis – seja o índio ou o bandeirante, os temas têm o tratamento estereotipado que irá se refletir nas alegorias – o índio é da floresta, na Bahia só há candomblé; escolhendo a letra de um samba aleatoriamente temos muitos exemplos dos clichês, escolhemos o samba da Mangueira de 1969, composição de Darci, Jurandir e Hélio Turco:

Abriu-se a cortina do passado/ neste palco iluminado/ onde tudo é carnaval/ vamos recordar/ nesta grande apoteose/ uma história triunfal/ Brasil dos mercadores/ aventureiros e sonhadores/ que desbravaram o sertão/ deste imenso rincão./ Foi tão sublime o ideal dos pioneiros/ bandeirantes de um progresso/ soberano e altaneiro./ Na imensidão de nossas matas/ cachoeiras e cascatas/ fontes de riqueza natural/ era extraído um tesouro/ onde imperava o ouro/ e os verdes canaviais. [sic]/ Em Vila Rica os mercadores/ ostentavam seus brasões/ nos elegantes salões./ Longe ao longe então se ouvia/ a suave sinfonia/ dos mascates em pregão./ Glória/ a estes bravos/ que lutaram por um ideal./ E conseguiram conquistar/ as riquezas do Brasil colonial (AUGRAS, 1998, p.265-266).

Alguns destes clichês são imperceptíveis pelo aprendizado de quem produz o espetáculo, como Paulo Berberick<sup>92</sup>:

Então eu fui trabalhar na Portela. [...] Então eu saía em janeiro e ia trabalhar no barracão da Portela com os grandes carnavalescos da época, Viriato Ferreira, Max Lopes que hoje é da Mangueira... tava iniciando também nessa época lá, então a gente era auxiliar de barracão e aprendizes de feiticeiro, aprendiz de magos. Então quer dizer, a partir dessa formação, através da experiência na Portela, e dentro do carnaval do Rio de Janeiro é que eu tive as condições necessárias para ser carnavalesco aqui em Juiz de Fora.

Ou porque o esquema já esta cristalizado para as gerações atuais e a cópia dos clichês é considerada como uma tentativa de se chegar à perfeição de algo que é visto como imutável, como no caso da porta-bandeira Nádia Helali<sup>93</sup>:

Eu queria ser a Lucinha Nobre, né. A Lucinha Nobre de Juiz de Fora, mas como a gente num pode ser igual, a gente pode igual o Dionilson<sup>94</sup> fala: “coisa boa é pra ser copiada”. Então eu acho que os movimentos são bonitos, eu fico olhando nas vinhetas da Globo quando passa eu entro, fico em pé na frente do espelho e fico fazendo lá os movimentos com o braço, pra mim quando chegar numa apresentação, no ensaio, eu mostrar o que eu vi e o que eu aprendi.

Ou porque os responsáveis pela organização das Escolas de Samba já as vêem como algo que não é cultura ou o fazer cultural lhe é periférico, como podemos depreender da fala do presidente da Liga das Escolas de Samba de Juiz de Fora, Edson Tostes quando analisa que nas agremiações o trabalho realizado “além de ser gerador de empregos, é gerador de cultura. É o que nosso país precisa. A gente procura sempre colocar. A festa é importante, mas a gente nunca pode esquecer o lado social e o lado cultural do carnaval”.

Assim, como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, as massas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos e obstinadamente insistem na ideologia que os escraviza. Uma escravidão que se mistura com a pretensa identidade cultural, que se impõe sempre que questionada. Edson

<sup>92</sup> Entrevista concedida ao autor em março de 2007.

<sup>93</sup> Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2007.

<sup>94</sup> Instrutor do projeto Cultura no Samba.

Tostes é categórico quando discorda da possibilidade de se fazer um carnaval em Juiz de Fora sem as Escolas de Samba e comete um erro histórico ao afirmar que “[...] a nossa identidade é, por tradição, ligada sempre a Escola de Samba. Existem algumas novidades [...] há pouco tempo, o advento do carnaval baiano em que você tem um... respeito, acho que tudo o que a gente pode incentivar em termos da cultura, de festa, de alegria é válido”. Este erro não é proposital, uma vez que esta identidade é construída a partir de um monopólio privado da cultura, cuja “tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma. O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós” (Tocqueville apud ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.125). Se fizermos uma analogia musical poderemos ver a observação de Tocqueville na bossa nova, no mesmo trecho musical mencionado anteriormente: quem não gosta de samba bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé. Ou seja, um estranho entre nós. Mas a enganação e a falsificação não estão no fato de a indústria cultural oferecer diversões, o venal é envolver o prazer nos clichês ideológicos da cultura, ou seja, estabelecer como prazer algo que não é. Um exemplo:

Uma coisa que eu gosto muito de falar em relação ao carnaval de Escola de Samba, porque o carnaval de Escola de Samba... diferente de algumas situações... ele tem como um dos objetivos... claro, festa a alegria, o entretenimento, mas o carnaval, ele é acima de tudo gerador de emprego e de cultura, isso é que é muito importante. Nós temos exemplo [...] de pessoas em nosso relacionamento que trabalham durante o carnaval e ficam desempregados o ano inteiro, mas fica desempregado não por opção, não, é porque não tem emprego mesmo. Então, na época, é um trabalho temporário, mas que resolve pelo menos em parte... ajuda resolver o problema de muita gente (TOSTES, 2007)

Como os frankfurtianos já haviam descoberto, a indústria cultural é a indústria da diversão e o controle que ela exerce é mediado pela diversão, sendo que esta diversão é um fim em si mesma, ou seja, é uma atividade para se preencher o tempo do não-trabalho. A diversão acaba sendo procurada por aqueles que querem escapar ao trabalho mecanizado para se por de novo em condições de realizá-lo. No final das contas a mecanização do trabalho atingiu também o lazer, determinando a produção de mercadorias destinadas à diversão e transformando esta em uma cópia do processo alienante do trabalho, pois na diversão somos guiados por um roteiro até as conclusões pré-estabelecidas. O lazer é uma seqüência automatizada de operações padronizadas, transformando o que deveria ser fonte de prazer em algo que não exija esforço, por isto tem que reproduzir os processos já conhecidos e eliminar o esforço intelectual. Como na linha de montagem a fórmula da indústria cultural consiste na repetição, sendo que as inovações são apenas aperfeiçoamentos da produção e o interesse dos consumidores acaba por se prender à técnica e não aos conteúdos repetidos, ociosos, e já em

parte abandonados. Aquilo que os espectadores das Escolas de Samba adoram é a onipresença do estereótipo garantida pela técnica (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.127-128). Quem participa do dia-a-dia das Escolas de Samba enxerga uma necessidade de o objeto de diversão se parecer com o chão de fábrica:

Tem o amor e tem também o trabalho, que o carnaval é um trabalho. O carnavalesco recebe, o mestre-sala e porta-bandeira recebe, o mestre de bateria recebe. E tem aquelas escola que a gente gosta mais e tem aquela que a gente está trabalhando. Igual no meu caso, a minha escola de coração é a Unidos do Ladeira mas não é porque eu sou Ladeira que eu não faço aquele trabalho (CARLOS EDUARDO<sup>95</sup>).

Ou trata a agremiação como uma empresa inserida no contexto do mercado e tendo de agir e se organizar como se fosse um ramo de atividade industrial:

Carnaval pertence a uma atividade de turismo. [...] Os hotéis já começaram a aparecer, mas falta hoje você fazer com que o pessoal de Juiz de Fora não abandone a cidade nas datas, entre elas o carnaval. Turismo, que deixa de ser turismo exportador pra ser turismo receptivo, isso denota que tem que haver uma influência da mídia, tudo isso tem que ser visto, mas é muito difícil... quando você pensa isso você não encontra eco. Outro aspecto que [inaudível] fala com os amigos do carnaval é que você tem que educar administrativamente as pessoas que fazem carnaval: ensiná-los a manusear uma conta corrente, administrar economicamente, conhecer a legislação, responsabilidade fiscal, licitações, para ensinar o cara administrar. A escola de samba por ter CNPJ, por ser uma entidade de utilidade pública, ela tem que ser administrada como uma empresa, se não administrar como uma empresa, a tendência é que as escolas venham paulatinamente declinando... (FERREIRA).

Voltamos aqui à questão do controle disciplinar do qual trata Michel Foucault. Mas aqui no campo econômico, no qual “a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo”. Diversão significa não ter que pensar e esquecer o sofrimento, por mais que o enredo e as alegorias em desfile o mostrem. É uma fuga da idéia de resistir a uma realidade ruim: “a felicidade não deve chegar para todos, mas para quem tira a sorte, ou melhor, para quem é designado por uma potência superior” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.135). Enquanto que no passado a oposição do indivíduo frente à sociedade era a substância de evolução da própria sociedade e o corpo social glorificava “a valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante” (Nietzsche apud ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.144), hoje a dimensão do trágico desapareceu na falsa identidade da sociedade e do sujeito. Com a liquidação do indivíduo a indústria cultural coloca a imitação como absoluto. Reduzida ao estilo, à fórmula do fazer ela mostra que o seu objetivo é a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consome a ameaça que sempre pairou sobre as criações artísticas: reduzir tudo a um denominador

---

<sup>95</sup> Entrevista concedida ao autor em março de 2007. Carlos Eduardo é mestre-sala.

comum nomeado como ‘cultura’ que na verdade contém apenas o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que irá introduzir a cultura no domínio da administração. Uma vez catalogada e unidimensional o que existe de competência e perícia são proscritas, consideradas arrogância de quem se acha melhor que os outros, pois a cultura distribuiu tão democraticamente seu privilégio a todos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.123, 125). Em função desta eliminação das competências é ilusório pensar na entrada de novas gerações como fator de mudança, estas novas gerações, em função das tradições inventadas ao redor das Escolas de Samba e da visão unidimensional da cultura, realizariam apenas mais do mesmo. Assim, nem a perspectiva de fortalecimento do Presidente da Liga das Escolas se concretizaria:

a grande expectativa nossa e que a Liga vem fazendo, mas que precisa muitos dos presidentes das Escolas de Samba fazer, é exatamente isso que eu te falei: eles têm que envolver mais a comunidade, envolver a juventude nos seus projetos para se fortalecerem... [...] A gente tem uma turma boa dentro das Escolas que gosta mesmo, às vezes por tradição até de família e tudo mais, mas a gente tem de buscar essa turma boa, inteligente, para participar ativamente e dar continuidade ao processo (TOSTES).

E também não existe a possibilidade de uma mudança profunda como a sugerida por Wilson Cid:

[... se] elas delimitassem melhor a área de influência dos mineiros. Ao invés de nós ficarmos assim, em termos como a Amazônia do século passado, o Carnaval de Veneza, o petróleo. [...] nós temos as Cavalhadas, as tradições religiosas, [...] o Barroco em Minas Gerais, se você quiser pesquisar sobre a dívida do ouro do Barroco, essas coisas assim tão ligadas à nossa história, a gente encontraria muita coisa pra fazer, mas muita coisa mesmo. Então eu penso que já que não podemos concorrer, já que seria até ridículo tentar estabelecer uma relação com o carnaval do Rio, a gente podia criar uma marca muito nossa, com a qual ninguém pudesse concorrer conosco, aí nós estaríamos em situação privilegiada, a gente escolheria temas mais nossos, mais locais, que fizesse da escola de samba, dos blocos uma manifestação assim, pró-regional, eu acho que aí seria melhor.

A impossibilidade de se modificar o sistema do desfile das Escolas de Samba está na cristalização do modelo pela indústria cultural e sua tradução estereotipada de tudo no esquema da reprodutibilidade mecânica que irá superar todo o verdadeiro estilo. A identidade das agremiações está fundada no catálogo, no index do proibido e do tolerado. O próprio Rio de Janeiro nos dá o exemplo com Joãozinho Trinta, que a partir do momento que ultrapassou a fronteira do novo e da vanguarda foi posto na geladeira e empurrado para uma atuação periférica, pois o sistema circunscreve a margem de liberdade e os menores detalhes são modelados de acordo com este catálogo. É com as proibições que a indústria cultural fixa sua linguagem, que é o mantra a ser repetido para se atingir o sucesso, como bem descobriu Carlos Alberto Dutra quando disse acima que tentou realizar um carnaval para o público em

2001 e recebeu notas ruins dos jurados; para ele a preocupação tornou-se “o desfile técnico nos quesitos”, ou seja, não há espaço para a irreverência e a espontaneidade, que deveriam ser as características do carnaval.

Diomário de Deus também demonstra que as regras impostas ao desfile são seguidas estritamente e apesar de saber que a possibilidade de mudá-las existe a ação se restringe à obediência cega: “Infelizmente, a gente não pode tirar nada da cartola e colocar na avenida porque o jurado está lá cobrando as coisas da gente. Então você tem que ter muita instrução, você tem que saber o que é que você tá falando”. Não há como negar que a produção de novos efeitos serve apenas para aumentar o poder da tradição ao qual pretende escapar. Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar a aprovação ao primeiro olhar, ou seja, por mais que as Escolas de Samba apresentem novidades como mecanismos de movimento para as alegorias – o dragão que solta fumaça, a águia que bate as asas do carro abre-alas, a bateria que fica sobre o carro até o momento de entrar no recuo –, estas novidades são apenas na aparência, pois o essencial do discurso dos sambas e da organização do desfile não mudam. Os astros são aqueles que falam o jargão com tanta facilidade, espontaneidade e alegria como se ele (o jargão) fosse a linguagem que, no entanto, este jargão há muito reduziu ao silêncio. O jargão se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica reduz a tensão entre a vida cotidiana e a obra produzida (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.120). É essa natureza, complicada pelas exigências sempre presentes e sempre exagerada do medium específico que constitui o novo estilo, a saber, “um sistema da não-cultura, à qual se pode conceder até mesmo uma certa ‘unidade de estilo’, se é que ainda tem sentido falar em uma barbárie estilizada” (Nietzsche apud ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.121).

## **6.1 REPRESSÃO E CONSUMO**

Quando Adorno e Horkheimer (1985, p.119; 133; 137) afirmam que os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até os distraídos vão consumi-los atentamente ainda não existiam os foliões do sofá, aquelas pessoas que consomem os desfiles de Escolas de Samba e trios elétricos pela mídia eletrônica, até mesmo o carnaval de Juiz de Fora tem seus fãs de consumo indireto, como afirma Edson Tostes (2007): “o carnaval, ele tem os seus adeptos, tem pessoas que nem vão na avenida, mas curtem os ensaios, na TV, no rádio, tenho conhecidos aí, o pessoal de mais idade vê pela TV os flashes, no radinho, a noite inteira acompanhando”. Para funcionar em sua lógica, o sistema não pode soltar o consumidor, por

isto apresenta as possibilidades de satisfação das necessidades, mas mostra que estas necessidades precisam ser organizadas de tal modo que a pessoa só se veja como um eterno consumidor e no final das contas a diversão é usada para a resignação, até porque para a indústria cultural as pessoas só interessam enquanto clientes ou empregados, ou seja, não passam de um simples material para a realização da produção. Constantemente astros e estrelas são elevados ao céu para no momento seguinte desaparecerem.

Para que este movimento de consumo dos produtos culturais e das pessoas se mantenha a indústria cultural articula uma ética e estabelece um gosto. Esta ética e este gosto “podam a diversão irrefreada taxando-a de ingênua, e a ingenuidade é tão grave como o intelectualismo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.134). Enquanto Joãozinho Trinta denuncia o intelectualismo no carnaval com a célebre frase: “pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”; o presidente da Escola de Samba Juventude Imperial de Juiz de Fora, David Chaves, combate a diversão praticamente decretando que não há carnaval sem Escolas de Samba:

Eu gostaria de ver o carnaval de Juiz de Fora sem escola de samba. Porque aí as pessoas poderiam até dá mais valor às escola de samba. Porque quem faz o carnaval de Juiz de Fora?... quem fazia os carnavais de Juiz de Fora, era os clubes. Era Sport, Tupinambás, Bom Pastor, entendeu? Era Clube do Papo, você vê que hoje, não tem mais carnaval de clube. Até a própria sociedade não tá se encontrando dentro do carnaval, entendeu? Agora como seria esse carnaval sem as escola de samba? Seria um cemitério dentro de Juiz de Fora, um cemitério dentro da nossa cidade. Teria bloco aí, aquela bagunça imensa, entendeu? Aquela desorganização nas ruas, com bloco batendo naquelas porta de aço das pessoa, destruindo as coisa, o que ia acontecer era isso. Mas eu gostaria de vê o carnaval de Juiz de Fora sem as escola de samba pra vê como ele ficaria. Eu imagino, na minha cabeça, como ele vai ficá, entendeu? Mas eu gostaria de vê isso, entendeu? Porque eu acho que nós não tamo aqui pra retarda o crescimento dum carnaval, nós tamos aqui pra criar mais alegria para o povo (CHAVES, 2007).

O controle sobre o corpo ao qual Foucault se refere, como vimos acima, encontra eco na análise sobre a indústria cultural realizada por Adorno e Horkheimer (1985, p.131): “A indústria cultural não sublima, mas reprime”. Nas Escolas de Samba é uma repressão mais explícita, pois expõe repetidamente os objetos do desejo – aqui o corpo nu – com o objetivo apenas de excitar o prazer preliminar não sublimado. Deste modo, a indústria cultural consegue ser ao mesmo tempo pornográfica e puritana. Isto pode ser encarado positivamente como o faz o carnavalesco Paulo Berberick (2007): “Aqui não tem sexo, aqui não tem droga. É um trabalho, é uma fábrica de sonhos, né, é uma fábrica de coisas bonitas, é uma fábrica de beleza”. Ou esta repressão pode ser sentida de forma mais objetiva, como é o caso da madrinha da bateria do Turunas do Riachuelo, Fernanda Muller (2007):

[... não ser premiada faz parte de] um preconceito, lógico, esse não tem jeito. A realidade é essa: a melhor madrinha de bateria de Juiz de Fora é homem. É um travesti. Como é que explica isso? Aí o quê que eu preferi fazer pra eu me vacinar, me proteger e pra eu deixar a cabeça deles em paz, eu não sou rainha da bateria, eu sou madrinha. Eu sou madrinha e o prêmio deles é rainha, então eu tirei o meu da reta e deixei eles mais aliviados. Na realidade é preconceito. Porque eles não vão ter como explicar.

Também o desfile enquanto produto e como forma de controle tem que impedir os desvios às normas. Um dos objetivos é a produção em série do objeto sexual que gerará automaticamente seu recalçamento, dentro do ponto de vista freudiano: quanto mais se fala menos se pratica. No mundo do espetáculo “só as operetas e depois os filmes representam o sexo com uma gargalhada sonora” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.132). Apesar de se falar que o desfile das Escolas “é o carnaval com uma cultura, como o teatro móvel, com uma cultura maravilhosa que tem que ser levada com seriedade, com dedicação, com amor e acima de tudo com a dedicação” (BERBERICK), acreditamos que ele está muito longe de ser uma ópera popular, ele realmente é uma opereta, um estilo de representação cujo significado é desconhecido da massa ou está camuflado para que a massa não veja o que realmente as Escolas de Samba são: cultura industrializada. E esta cultura industrializada serve para que as pessoas percebam sua própria nulidade e integrem-se ao sistema: “você se surpreende porque eles [os membros das agremiações] falam que carnaval pra eles não é somente a folia, a visão que eles tem do carnaval é aquela visão da cultura que tem que ser bem trabalhada” (BERBERICK).

A cada ano o espetáculo das Escolas de Samba promovido pela indústria cultural demonstra a renúncia permanente que é imposta às pessoas: “é justamente porque nunca deve ter lugar que tudo gira em torno do coito” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.132). Desde os desfiles das Grandes Sociedades Carnavalescas durante o império que isto é colocado às massas, dos carros de idéias com as *francesas* semidespidas aos carros alegóricos com a mais recente estrela da televisão nua, a mensagem à plebe rude é a mesma: olhar, desejar e sonhar, mas você é incapaz ter o prazer.

Pode-se também fazer uma reformulação da frase de Adorno e Horkheimer (1985, p.143): “O cinema torna-se uma efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral”. Bastaria substituir a palavra cinema por Escola de Samba, com certeza os sambistas irão concordar que eles trabalham para o aperfeiçoamento moral:

Numa Porta bandeira não pode faltar, como você falou, elegância, simpatia. E assim, tem assim, o básico que toda porta-bandeira tem saber fazer, ela não pode andar de saia dentro de quadra de escola de samba ou em algum lugar que tenha o pavilhão, ela tem... tá sempre de salto. Em hipótese nenhuma, lugar onde tem o pavilhão ela não

pode sambar, ela tem respeitar o pavilhão, seja o dela ou da escola que ela está visitando (ALCIONE PROPCÓPIO).

A indústria cultural, ao contrário daquilo que se pensa, não está corrompida como se fosse a babilônia do pecado e do prazer, está corrompida porque se comporta como se fosse a catedral do divertimento de alto nível e na verdade sua função é reduzi-lo a uma forma sem conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.134).

No fim das contas as massas devem ser direcionadas à ordem por meio do espetáculo sem se importar com seu modo de vida, já coagido pelo sistema. Reproduzir e consumir o próprio sistema de trabalho é a meta final:

O carnaval, como negócio é uma coisa interessante, a gente sabe que tem grandes empresas que fazem um estudo em relação principalmente à motivação e um dos campos desse estudos é uma Escola de Samba. Como que alguém [...] consegue motivar tantas pessoas a trabalharem de graça e a trabalhar com tanto entusiasmo e tanto empenho, eles tentam descobrir isso pra que isso seja aplicado em técnicas dentro da empresa, de motivação, porque você pode ter os melhores empregados do mundo, mas se eles não tiverem motivação o lucro da sua empresa vai ser muito pequeno e como você motiva e como você organiza aquele monte de gente numa avenida, num clima de festa, de bebida, de tudo e você vê uma Escola passar sem problema nenhum, sem confusão nenhuma. Nós tivemos o carnaval de 2006 [...] sem uma ocorrência policial. São essas coisas que nos incentivam a continuar, porque a gente vê que tem realmente campo, tem perspectivas e tem objetivo social, inclusive, no meio (TOSTES).

## 6.2 ESCOLAS DE SAMBA NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Nesta perspectiva de discussão em torno do desfile de Escolas de Samba como um produto da indústria cultural julgamos interessante recorrer, também, às análises de Guy Debord e Douglas Kellner sobre o espetáculo e sua inserção em nossa sociedade. Assim como os frankfurtianos ambos consideram o espetáculo como algo indiscutível e inacessível, cuja mensagem principal que exige uma atitude de aceitação passiva é: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1997, p.16). Afirmativa corroborada pelo ex-presidente da Escolas de Samba Partido Alto, Sebastião Giron da Silva<sup>96</sup>, quando fala sobre a organização da agremiação:

[...] nós temos um Diretor [...] que] procura... a gente pega as fitas pós-carnaval... Escolas do Rio, as próprias escolas de Juiz de Fora... o que tiver de mais atual... ele está na casa dele analisando o carnaval do Partido Alto de 96/97/98 e de 2000, aonde nos tivemos um grande êxito nessas partes, [...] ele analisa e vê o desfile, olha uma coisa e dá para passar para o diretor de harmonia alguma coisa que houve, a posição da Porta Bandeira, a nota que a Porta Bandeira tirou naquele ano, ela tem que trabalhar no ponto, a bateria, o mestre da bateria, essas posições, como é que foi...

<sup>96</sup> Entrevista para o autor em janeiro de 2006.

tudo isso, ele faz essa análise e passa pra gente. Por exemplo, a escola campeã do Rio de Janeiro, nós temos o filme em casa, então passa, olha e analisa, diz: “olha nós podemos corrigir aqui... podemos corrigir ali e vamos fazer”.

Como observa Douglas Kellner (2004), a cultura da mídia – que nada mais é que um braço da indústria cultural – fornece material cada vez mais farto para modelar o pensamento, o comportamento e as identidades. Ao contrário de Hiram Araújo e Carlos Sebe que, como vimos no primeiro capítulo, enxergam o carnaval como algo que evoluiu da antiguidade clássica, Kellner nos mostra, pelo contrário, que o carnaval está na mesma categoria das festas romanas ou dos espetáculos medievais, qual seja, uma demonstração de poder: “Maquiavel aconselhou seu príncipe sobre o uso produtivo do espetáculo para o governo e o controle da sociedade, e os imperadores e reis dos estados modernos cultivaram os espetáculos como parte de seus rituais de governo e poder” (KELLNER, 20, p.).

O entretenimento popular, não há como negar, tem suas raízes comunitárias, no entanto, o desenvolvimento de mídias eletrônicas – televisão e rádio incluídos – e, mais recentemente das tecnologias da informação, não há como escapar do fato de que os tecnoespetáculos<sup>97</sup> – acreditamos que a televisão também é abrangida por este termo – têm, já há algum tempo, determinado uma parte dos perfis sociais e das culturas contemporâneas. Afinal, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14). Em vários sentidos o próprio espetáculo das Escolas de Samba tornou-se um dos princípios organizacionais da economia, da política, da sociedade e da vida cotidiana das pessoas que estão ao seu redor, seja numa região mais carente como a da Vila Olavo Costa, onde a Juventude Imperial sempre atuou:

[A finalidade de manter a escola] é mais pelo lazer do bairro, [...] é quase obrigação [...] é um bairro que não tem lazer... e a escola tornou-se uma referência de lazer... então as pessoas já ficam naquela expectativa no fim de semana... é baile... é escola de samba... [...] eu gostaria de botar um lazer mais sofisticado, por exemplo, uma piscina... [...] mas a dificuldade é muito grande, porque tudo que se faz aqui se gasta, não tem como você absorver [...] Se você cobrar o ingresso muito caro, você não consegue o público, se você colocar um ingresso baixo você não tem condições de pagar, então é muito complicado... a periferia, até os eventos têm que ser medidos, tem que calcular o que vai fazer pra não ter prejuízo, basicamente é prejuízo... (CHAVES).

Seja numa Escola como o Partido Alto que faz muito tempo perdeu sua referência territorial ao trocar o Largo do Cruzeiro por outras regiões da cidade até se estabelecer definitivamente numa área não residencial do bairro Mariano Procópio:

[...] O Partido Alto é uma escola que sempre, sempre trabalhou com um corpo grande de voluntários, [...] é uma escola muito bem aceita pelo público em geral. O público

<sup>97</sup> Termo usado por Kellner em seu artigo: *A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo*.

tem um reconhecimento muito grande com o Partido Alto. Grandes sambas. Grandes enredo, eu nunca vou cansar de falar de Afonso Loti, um dos grandes carnavalescos de Juiz de Fora, sem tirar os méritos dos outros, pois muitos carnavalescos foram discípulos de Afonso Loti. [...] Infelizmente vai sempre existir essas coisas: aqueles que têm maior aceitação do público, têm uma aceitação menor de diretores disso e daquilo. A gente não se livrou por que? nós procurou fazer o nosso trabalho. A gente fala assim, vem no Partido Alto é uma coisa, trabalhar pelo Partido Alto é uma coisa, e lá fora, a pessoa dizer assim, “eu sou uma co-irmã, uma escola pobre”. Não adianta ele ser uma escola e não participar. Tem muitos caras do portão a dentro doando 5 minutos pra ele. Aqui no Partido alto não, a gente vem pra cá e doa, se for preciso, 48 horas, 72 horas. A família Verde e Rosa é isso, é uma doação de todos para a escola. O que a gente paga é o mínimo praticamente possível nesse sentido; porque, por exemplo, estourou uma lâmpada lá, eu vou e conserto, teve um problema ali, o filho vem e faz, dá um problema com o freezer, o outro colega que entende de freezer vem e faz; precisa fazer uma solda, o Geraldo vem e faz a solda. A ferramenta nós compramos, juntamos e compramos. Então, a pessoa vem e trabalha em prol da Escola (GIRON).

No fundo, mesmo o Brasil não sendo a sociedade industrial na qual vivia Debord, podemos ver que “o espetáculo não possui um fim, realiza-se por si” (DEBORD, 1997, p.17).

Quando Douglas Kellner comenta o texto de Debord podemos transferir para o Brasil aquilo que ambos consideram ser uma sociedade de mídia e de consumo, organizada em função da produção e consumo de imagens, mercadorias e eventos culturais. Sendo que Kellner irá definir os espetáculos como sendo fenômenos de cultura da mídia, fenômenos estes que irão representar os valores básicos da sociedade, irão determinar o comportamento dos indivíduos e até mesmo dramatizar os conflitos e lutas, além de buscar estabelecer os modelos para a solução destes conflitos. A cultura da mídia é também o espaço de luta pelo controle da sociedade, pois os espetáculos sedutores como o das Escolas de Samba acabam por fascinar os ingênuos e a sociedade de consumo, que são envolvidos por uma simbologia do que irá influenciar profundamente o pensamento e a ação em torno do entretenimento. (KELLNER, 2001, p.54; KELLNER, 2004). Isto é perceptível tanto na fala dos organizadores do espetáculo, como o presidente da Liga das Escolas de Samba:

[...] se amanhã, falar em fazer um desfile não competitivo, aí vira brincadeira. Eu acho que o carnaval de escola de samba, ele por ser, a gente ter muito compromisso com ele, porque envolve tanto dinheiro, tanto da iniciativa privada quanto do poder público, então é uma coisa séria, então não se pode deixar de qualquer maneira. A gente tem que ter um espaço reservado dentro do carnaval para se brincar para se descontrair, agora ali na escola de samba, existe a competição e existe um compromisso [...] O caminho é mesmo pelo contrário, eu acho que a gente tem é que cada vez se profissionalizar mais e essa profissionalização atingir a escola de samba durante o ano inteiro, pra que se possa fazer da escola, já que é um troço que envolve dinheiro e muita despesa, fazer de todas essas escolas empresas, porque na verdade sem o recurso você não consegue fazer nada. [...] então aquilo ali é uma indústria do carnaval. Na verdade, a gente tem que criar mecanismos, de se profissionalizar, de se organizar, de estruturar melhor as escolas também nesse aspecto, inclusive contábil porque que eles têm que prestar contas, inclusive do dinheiro (TOSTES).

Quanto das novas gerações de sambistas:

Primeiro que eu não sei sambar, então pra mim não adianta sair de passista. Mas eu acho que se você é porta-bandeira você tem que ser porta-bandeira. Num é que num tenha que sair, mas tem que respeitar aquela função [...], mas o mestre Dionísio, ele vem pra dar aula no Projeto Cultura do Samba, então ele falou que se é pra ser porta-bandeira, seja porta-bandeira. Se for pra ser passista tire a saia de porta-bandeira e fica de sandália e põe short pra sambar (HELALI).

Os elementos do folclore são absorvidos não por uma necessidade ou força estética ou cultural que possuam, mas como fórmula que o poder se utiliza para se fazer compreender pelas massas incultas e mantê-las dentro do sistema, pois só será aceito nos meios de comunicação os elementos folclóricos adaptáveis; os resistentes serão eliminados. As Escolas de Samba se adaptaram ao esquema televisivo, todas as mudanças foram no sentido de se criar um espetáculo para a televisão, não um espetáculo para a participação do público: as alas são massas compactas verticais com melhor visibilidade quando estão distantes; as alegorias são grandes com os destaques se confundindo com o cenário; os detalhes só serão captados por câmeras, pois se perdem no volume de informações de um desfile; na arquibancada o público está distante da passarela. No esquema de produção do espetáculo o público da avenida tem formas pré-definidas de participação. Como observou Guy Debord, no espetáculo uma parte do mundo se representa mostrando-se através de uma linguagem que mostra a separação entre as diferentes classes sob o capitalismo. O que liga os espectadores é a ligação com o centro de poder, que os mantém permanentemente isolados (multidões solitárias). O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado. O processo técnico isola, do carro à televisão. Pode-se dizer que são as multidões presentes nos camarotes e arquibancadas (1997, p.23).

se o espetáculo tomado sob o aspecto restrito dos ‘meios de comunicação de massa’, que são sua manifestação superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra [...]. Se as necessidades sociais [...] só podem encontrar satisfação com sua mediação [...] é porque essa “comunicação” é essencialmente unilateral (DEBORD, 1997, p.20-21).

No que se refere aos desfiles das Escolas de Samba, aquilo que era um momento de participação de uma comunidade é impossível hoje, cujas festas são paródias do diálogo e da doação. Na visão de Debord as festas atuais, e o carnaval é uma delas, apenas incitam um movimento econômico que só traz a decepção – para o público, condenado sempre ao mesmo produto, por mais novo que pareça; para os sambistas, condenados a esperança de alcançar a glória (que só será desfrutada pela minoria) –, compensada pela promessa de uma nova decepção (1997, p.106). No caso do carnaval, sua transformação em desfile, seja de Escola de

Samba, seja de trios elétricos o coloca como uma festividade sem festa; a decepção está no verso da música: “para tudo se acabar na quarta-feira”. No entanto, há sempre uma promessa de nova decepção no ano seguinte.

Ao mesmo tempo em que temos a concepção da Escola de Frankfurt de uma sociedade “totalmente organizada” ou “unidimensional” (conceitos exaustivamente debatidos em Horkheimer; Adorno; Marcuse), temos em Kellner aquilo que ele chama de Economia do Espetáculo, segundo a qual as corporações precisam fazer circular suas imagens e marcas para que os negócios e a publicidade se combinem no mecanismo de divulgação que se faz sob a forma de espetáculo (marca mangueira; samba-funk-reague-axé; afro-quelquer-coisa; ongs ligadas ao samba). Também necessitam transformar suas logomarcas em pontos de referência conhecidos na cultura contemporânea – Xuxa, Maurício de Souza, Petróleo Ipiranga, Companhia Vale do Rio Doce, Volvo. No caso de uma sociedade como a brasileira, pode significar também a imagem ou marca do Estado e/ou governante – já foram patrocinadores os estados de Minas Gerais, Sergipe, Amazonas; as cidades de Olinda, Macaé, Campos dos Goytacazes –, voltando ao que afirmou o ex-prefeito de Juiz de Fora, Melo Reis, o carnaval de rua é um espetáculo montado pela prefeitura, que “dita as regras”.

Do ponto de vista econômico ao qual se reduziu o desfile das Escolas de Samba podemos parafrasear Guy Debord (1997, p.24), quando afirma que “o espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação. A expansão econômica é sobretudo a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original”. Uma indústria cujo produto é a venda de blocos de tempo ou a idéia dos lazeres como mercadoria. A Escola de Samba, no final das contas, são setores independentes que se agrupam no dia do desfile, como se fosse um carro que chega pronto ao final da linha de montagem.

A expansão do espetáculo no campo econômico facilitou o surgimento do megaespetáculo, dos espetáculos interativos, querendo ou não a Escola de Samba é um espetáculo interativo para o pobre, pois ele é quem ocupa os espaços nos quais é possível a interação durante o desfile e também sua aproximação com o topo deste universo que são as celebridades. Conforme nos diz Kellner (2004, p.6): “A celebridade também é produzida e manipulada no mundo do espetáculo. As celebridades são os ícones da cultura da mídia, os deuses e deusas da vida cotidiana”. Tanto que no caso do carnaval há uma busca pela presença destas celebridades como forma de garantir a valorização da marca do espetáculo local:

[a TV] retira um pouco da presença daqui [de Juiz de Fora], porque as pessoas que saem daqui para desfilar lá raramente aparecem na televisão [...]. Mas eu acho que

afeta aqui. E naquela época do Melo Reis, na gestão dele como prefeito, quando o carnaval externo se consolidou em definitivo [...] a vinda de artista da televisão, era facilitada por dois motivos: primeiro era importante para a festa popular porque a televisão começava também a consolidar a teledramaturgia dos grandes shows, de maneira que os cantores e atores eram importantes e quando apareciam na avenida aqui eram figuras que estavam surgindo e tal... [...] Outro ponto é que ainda não havia [...] uma valorização de cachês tão grande como hoje [...]. Naquela época, não, naquela época os cachês eram mais acessíveis, era possível fazer essa graça (CID, 2007).

Por mais que estejamos falando de sociedades culturais e tecnologicamente diferentes não é possível deixar de atentar para algo que aproxima o Brasil e as sociedades industriais, que é o fato de a televisão, desde seu surgimento nos anos 1940, promover os espetáculos de consumo, vendendo carros, moda, utilidades domésticas ou desfiles de Escolas de Samba, mercadorias que acompanham ou moldam o estilo de vida e os valores do consumidor. Segundo Kellner (2004, p.9) “A TV é hoje um meio para a exibição de programas espetaculares, Nesses programas, homens e mulheres se humilham, experimentando vergonha e rejeição ao competirem pelos favores sexuais dos participantes, onde são raros os momentos de glória e recompensa”.

Como país da periferia do capitalismo o Brasil está experimentando hoje uma nova cultura do espetáculo que se traduz em uma nova configuração da economia, da sociedade, da política e da vida cotidiana. O surgimento dos diversos carnavais fora de época, as micaretas podem ser uma tradução destas mudanças, uma forma de manter funcionando um ramo da indústria fonográfica durante todo o ano, que são as bandas dos trios elétricos. Enquanto as Escolas de Samba se preparam para o ano seguinte, as bandas rodam o Brasil. Uma mesma banda pode, inclusive se dividir para realizar apresentações em cidades diferentes no mesmo dia e hora.

Estas mudanças já são sentidas nas sociedades industriais há mais de 20 anos. Para os países periféricos é um novo desafio o mapeamento teórico e a análise dessas novas formas de cultura e de sociedade. Além disto entender as novas formas de dominação e de opressão que possam surgir, bem como a potencialidade para a realização da justiça social. Parafraseando Kellner (apud Kellner, 2004, p.14)

Estamos numa situação paralela, eu diria, à da Escola de Frankfurt dos anos [19]30, que foi forçada a teorizar as emergentes configurações da economia, política, sociedade e cultura, trazidas pela transição do mercado ao se estabelecer o capitalismo monopolista. Nos seus textos clássicos, eles analisaram as novas formas da organização social e econômica, a tecnologia e a cultura; o surgimento das megacorporações e cartéis e o Estado capitalista no “capitalismo organizado” nas suas duas formas, a fascista ou “democrática”, e as indústrias culturais e a cultura de massa que serviam como novos tipos de controle social, novas formas de ideologia e de dominação, e uma poderosa configuração da cultura e da vida cotidiana.

As Escolas de Samba depois de absorvidas pela indústria cultural se renderam à técnica em detrimento da espontaneidade e irreverência, que continuam existindo apenas no discurso sobre o carnaval. Como vimos nas entrevistas dos carnavalescos de Juiz de Fora, não existe mais a descontração, mas uma preocupação obsessiva com o “desfile técnico”, controlado. Em hipótese alguma a Escola de Samba irá para a avenida mostrar a identidade cultural da comunidade, ela só descerá do morro para o asfalto montar o espetáculo se o cachê for devidamente pago. O Brasil do samba-enredo matou o carnaval cantado pela marchinha que Pedro Caetano e Claudionor Cruz compuseram no longínquo ano de 1944: “Com dinheiro ou sem dinheiro/ ê ê ê, eu brinco”.

## CONCLUSÃO

A percepção dos fenômenos sociais é sempre mais simples quando observado depois de um certo distanciamento temporal. Entender as variáveis que compõem o tempo presente requer um apurado senso histórico e, no caso da realização de uma investigação, o distanciamento necessário para apaziguar as paixões que querem ajustar o objeto de pesquisa às idiossincrasias do pesquisador. Com as informações contidas em nosso trabalho de investigação pudemos identificar como uma prática cultural surgida pela necessidade de expressão das classes subalternas do Rio de Janeiro foi facilmente subjugada e moldada pelo sistema de produção da indústria cultural e reificado com o intuito – ou a necessidade política do Estado brasileiro no início do século XX em manter a unidade territorial<sup>98</sup> – de criar uma identidade comum para o Brasil. Daí a propaganda usando a idéia da unidade de um grande território em torno de uma língua comum e de uma cultura comum convivendo com diversidades regionais. A Escola de Samba, possibilidade de inserção social dos marginalizados, viu-se, em pouco mais de vinte anos, transformada em fetiche da sociedade do espetáculo – se contarmos do momento da oficialização dos desfiles em 1935 até a entrada de artistas plásticos e cenógrafos para organizar as Escolas em 1959. A sedução do espetáculo e suas possibilidades de gerar um comportamento normatizado contribuíram para que agremiações surgissem além das fronteiras cariocas.

Uma cidade que experimentou muito cedo as Escolas de Samba como forma de brincar o carnaval foi Juiz de Fora – foi este o motivo para escolher esta cidade como foco de investigação. Apesar de as entrevistas e os dados encontrados pela pesquisa atenderem satisfatoriamente a proposta deste trabalho, uma pergunta importante não pôde ser respondida totalmente: por que as Escolas de Samba, que existiam na cidade desde a década de 1930, só passaram a ter importância para o carnaval local a partir do final da década de 1960? De forma complementar pode-se questionar os motivos pelos quais em um espaço de dez anos estas agremiações entraram em decadência, nos anos 1980? Nos atrevemos a responder esta questão da seguinte forma: havia uma forte cultura local e uma sociedade que demandava

---

<sup>98</sup> Preocupação latente, cujo exemplo mais recente foi a aprovação e implantação do Projeto Calha Norte nos anos 1990 e, posteriormente, as ações que visam impedir a demarcação de terras indígenas em áreas de fronteira.

outras formas de manifestações e era refratária à importação dos modelos de Escolas de Samba do Rio de Janeiro, além de a cidade ter uma classe média – que foi o setor responsável pela criação das agremiações – com acesso às formas tradicionais locais de carnaval (bailes em clubes e batalhas de confete); com o boom da televisão nos anos 1960 e a conseqüente transmissão dos desfiles do Rio de Janeiro foi demonstrado a todo o país, inclusive à classe média juizforana e a vários setores das classes subalternas, a possibilidade da realização de um espetáculo de rua grandioso chamado desfile das Escolas de Samba (“O maior espetáculo da Terra”, segundo slogan que abre as transmissões). O tempo e a decadência econômica da Zona da Mata mineira foram responsáveis pelo refluxo da idéia de espetáculo grandioso em Juiz de Fora e as pessoas envolvidas com as Escolas de Samba locais constataram que não é possível copiar a evolução técnica/tecnológica das montagens do Rio de Janeiro, elas também continuam amarradas a alguns dogmas que as impede de escapar do desgaste provocado pelo esquema repetitivo do formato do desfile. Os carnavalescos e alegoristas têm a noção que o desfile planejado no papel está muito além da possibilidade de realização das agremiações juizforanas.

Através das entrevistas realizadas com os carnavalescos e diretores das Escolas de Samba foi possível perceber que as tentativas de manter o funcionamento das Escolas de Samba de Juiz de Fora realizam-se no sentido de perpetuar o formato do espetáculo nos moldes preconizados pelos meios de comunicação e de manter sua identidade atrelada ao conceito, ou melhor, ao clichê/estereótipo das agremiações cariocas. Assim, qualquer tentativa de mudança estrutural na forma de organização ou de se apresentar ao público será combatida, pois o modelo a ser seguido já está dado pela indústria cultural. No entanto, como dissemos acima, é um espetáculo para o tamanho de Juiz de Fora, ou seja, uma caricatura do espetáculo carioca, cuja semelhança está presente apenas em uma distribuição descritiva de funções e objetos: bateria, alegorias, mestre-sala e porta-bandeira, baianas, alas fantasiadas, comissão de frente, instrumentos que compõem a bateria, local para o público, comissão julgadora.

É importante observar que o discurso que está presente na fala das pessoas entrevistadas é o reforço do estereótipo, principalmente quando o entrevistado é o mestre-sala ou a porta-bandeira. No caso destes o que vemos é uma distorção e ignorância da história para dar uma conotação de tradição à função que desempenham no carnaval. No entanto, esta conotação que busca justificar a ausência de mudanças não é percebida pelos entrevistados, ou seja, para eles não é possível copiar a grandiosidade do Rio de Janeiro, mas querem pelo

menos copiar a forma de desfilar, pois assim estariam mantendo uma tradição que consideram tão antiga quanto o próprio tempo.

Além do domínio exercido externamente pela indústria cultural, os mecanismos de controle e manutenção do *status quo* existentes dentro das Escolas de Samba também não são percebidos pelas pessoas que fazem parte das agremiações. Alguns controles disciplinares, obviamente, surgiram para não serem notados, mas formas claras de controle são tidas como naturais, mesmo que só dependam da vontade das agremiações modificá-las. O melhor exemplo é o dos regulamentos dos desfiles; as regras são estabelecidas pelas próprias Escolas de Samba e, nas entrevistas em que o tema foi abordado, elas reclamam de diversos tópicos, como se modificá-los dependesse de uma entidade etérea e inatingível. Podemos afirmar que as Escolas de Samba atuam no sentido de ensinar a submissão. Assim, a festa – dentro da sociedade do espetáculo – cumpriria a mesma função de controle que Foucault observou na clínica do início da modernidade.

Com relação à pergunta contida no título deste trabalho não há dúvida de que a identidade cultural das Escolas de Samba de Juiz de Fora nasceu no Rio de Janeiro, num claro movimento de imposição de práticas culturais por quem tem maior poder de divulgação de informações. O samba carioca, com muitos defensores dentro dos veículos de comunicação e servindo como ponta de lança para a introdução e crescimento de uma indústria fonográfica no Brasil, se espalhou rapidamente por várias regiões e acabou por moldar musicalmente o carnaval. O samba de roda, o maxixe, o lundo entre outras práticas tornaram-se periféricas. Os dados levantados não respondem diretamente as hipóteses formuladas no presente trabalho, mas nos deixam pistas suficientes para afirmar que o discurso das agremiações juizforanas é acrítico e não tem relação de identificação para as comunidades locais por dois motivos: 1) as Escolas copiam o modelo carioca, estabelecido via televisão; e 2) a maior parte dos enredos – em torno de 90% - são temas não locais. Também podemos dizer que a assimilação da estética da comunicação de massa pelas classes subalternas acontece porque seus líderes de opinião – e no caso das Escolas de Samba, de todas as pessoas que participam ativamente do dia-a-dia da agremiação – valorizam os modelos traçados pela classe dominante buscando copiá-los como forma de aproximação e reconhecimento.

Como o Rio de Janeiro era a capital do Brasil até meados do século XX, a indústria do entretenimento se instalou nesta cidade que era o principal mercado consumidor de produtos culturais e irradiador das novidades para o resto do país. A lógica do mercado impunha que a produção cultural carioca fosse, conseqüentemente, o principal produto a ser vendido para as demais regiões do país, daí a idéia de tradição do samba carioca ser vendida e aceita nas

regiões mais próximas. Nos anos mais recentes o mercado para o produto Escola de Samba saturou-se em Juiz de Fora, transformando a cidade em ponto de apoio para capilarizar ainda mais o produto Escola de Samba, vendendo-o às pequenas cidades ao seu redor, que apresentam maior perspectiva de expansão – é a mesma lógica usada por bancos, empresas de telefonia, fabricantes de automóveis ou qualquer outra indústria. Enfim, a indústria cultural constrói e da consistência para a identidade das tradições inventadas que se situam no âmbito do espetáculo, pois hoje, mais do que nunca, é este que consegue pacificar as massas.

Ao final desta pesquisa identificamos novas possibilidades de investigação dentro do campo da comunicação que poderiam trazer mais algumas informações relevantes com relação às modificações das práticas culturais, não só em Juiz de Fora, mas em qualquer cidade à margem dos grandes centros. Um tema também interessante que pode ser complementar ao trabalho que realizamos é um mapeamento nos jornais locais sobre o tratamento que as diversas festas receberam ao longo do tempo detectando a variação de importância dos festejos no cotidiano da cidade – é um trabalho simples de se realizar em Juiz de Fora, uma vez que o acervo de jornais e documentos existentes é amplo e retrato da região desde 1805. Outra questão, já agora no campo da economia, é um estudo do impacto econômico das Escolas de Samba para Juiz de Fora e, uma vez que o carnaval é financiado pelo poder público, a viabilidade econômica de se manter este formato de espetáculo. Também, no campo da comunicação, valeria a pena investigar os impactos que as atuais tecnologias de comunicação estão produzindo nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro e São Paulo, que serão as primeiras a experimentar possíveis modificações. Utilizando a metodologia desta pesquisa pensamos que um enriquecimento para os dados levantados seja buscar a base sobre a qual estão se criando novas Escolas de Samba em pequenas cidades, ou seja, tentar compreender o porquê de algumas cidades – como o caso de Rio Novo (MG) – aderirem recentemente ao desfile de Escolas de samba como forma de brincar o carnaval.

Do ponto de vista teórico o trabalho demonstrou que há uma necessidade de se retomar as análises da primeira geração da Teoria Crítica em função da amplificação dos esquemas de produção indústria do espetáculo com a emergência das atuais tecnologias de informação e comunicação; nas palavras do professor Douglas Kellner, estamos em situação similar a vivida no início do século XX, com a emergência do rádio e do cinema ficcional. No sentido que se busca na tecnologia a panacéia e que toda evolução técnica nos conduz de forma linear para o progresso – encarado como sinônimo de felicidade. Obviamente, sem abrir mão das contribuições teóricas das duas gerações posteriores e de outras linhas de pensamento, por exemplo: McLuhan e Foucault.

Em síntese, o que vimos foi uma relação que é claramente de sobreposição de uma prática cultural em relação a outra, ou seja, primeiro o rádio levou as músicas do Rio de Janeiro para serem cantadas em Juiz de Fora, em seguida as Escolas de Samba foram se consolidando e eliminando as outras formas de se brincar a festa, até se tornarem sinônimo de carnaval – o que Marcuse chamaria de linguagem unidimensional: carnaval é Escola de Samba. Também não podemos de forma alguma caracterizar as Escolas de Samba, talvez com exceção das cariocas, como organizações populares, no máximo elas são cultura de massa<sup>99</sup> - tomando o sentido frankfurtiano do termo. Sua identidade, os discursos que produz e suas práticas sociais são claramente um produto da indústria cultural. Esta instituição é voltada exclusivamente para o espetáculo, mantendo seu verniz de cultura popular apenas para garantir a permanência de uma tradição de identidade brasileira inventada no início do século XX. Isto não significa que existe um paraíso perdido no passado que deva ser resgatado ou que as pessoas não se divirtam no carnaval, identificamos um processo histórico que só poderá ser modificado por outro processo histórico. Brinquemos, pois! Mas com a consciência da existência da dominação e do controle, sem as amarras de uma esperança acaciana.

Como esta é uma pesquisa no campo das humanidades o tema está longe de ser esgotado. Portanto, em lugar de um ponto final preferimos deixar uma provocação: O mesmo resultado seria obtido se outra cidade ou região for investigada?

---

<sup>99</sup> Em anexo a carta de Adorno na qual ele esclarece o que é cultura de massa e o que é indústria cultural.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ACESSA.COM. A “**Manchester Mineira**”. Disponível em <[http://www.jfservice.com.br/arquivo/estacao2000/dicas/1999/10/11-Glamour\\_perdido/index7.apl](http://www.jfservice.com.br/arquivo/estacao2000/dicas/1999/10/11-Glamour_perdido/index7.apl)> consultado em 05 de fev. 2007a.

\_\_\_\_\_. **Noites de gala**. Disponível em <[http://www.jfservice.com.br/arquivo/estacao2000/dicas/1999/10/11-Glamour\\_perdido/index3.apl](http://www.jfservice.com.br/arquivo/estacao2000/dicas/1999/10/11-Glamour_perdido/index3.apl)> consultado em 05 de fev. 2007b.

\_\_\_\_\_. **Como tudo começou...e acabou**. Disponível em <[http://www.jfservice.com.br/cidade/arquivo/jfhoje/2004/02/06-bailes\\_carnaval/](http://www.jfservice.com.br/cidade/arquivo/jfhoje/2004/02/06-bailes_carnaval/)> Consultado em 05 de fev. 2007c.

\_\_\_\_\_. **História do Carnaval na Avenida**. Disponível em <<http://www.jfservice.com.br/cidade/arquivo/jfhoje/2003/02/21-carnaval/sambodromo.apl>> consultado em 05 de fev. 2007d.

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. Brasília: Senado Federal, 2000.

AGENDA DO SAMBA & CHORO. **Descoberta a verdadeira origem dos Zé-Pereira**. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/print/noticias/arquivo/ler?nid=1407>> Acesso em: 20 jul. 2006.

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

ALENCAR, José M. de. **Ao correr da pena**. São Paulo: Melhoramentos, [1955?].

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Brasil: Histórias, costumes e lendas**. São Paulo: Três, s.d.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ghyfus, 2003.

- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BETTANCOURT, Carlos Eduardo. **Carnaval e calendário católico** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <abm@terra.com.br> em 08 jun. 2004.
- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo**. 2002. 408f. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALICHIO, Paulo César; FERREIRA, José Maria. **Projeto memória histórica do GRES Partido Alto**. Juiz de Fora: [2004?]. Sem paginação.
- CASE.EDU. **Theodor W. Adorno**. Disponível em <<http://home.case.edu/~ngb2/Pages/Intro.html> > Acesso em: 04 abr. 2006.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Europa dos pobres: a belle-époque mineira**. Juiz de Fora: Edufjf, 1994.
- CINEMATECA BRASILEIRA. **Cinejornal Carriço**. São Paulo: s.n, 2001.
- COLI, Jorge. **Quem desiste?** São Paulo: Folha de S. Paulo, 03 out. 2004. Mais! p.19.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ESTEVES, Albino; LAGE, Oscar Vidal Barbosa (orgs.). **Álbum do Município de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Funalfa, 1989.
- FAZOLATTO, Douglas. **Juiz de Fora: imagens do passado**. Juiz de Fora: Funalfa, 2001.
- FERNANDES, Cristiane Hubner. **A programação da rádio Solar AM de Juiz de Fora**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Presidente Antônio Carlos, Juiz de Fora, 2006.

FIGUEIREDO, Talita. Escola de samba barram “gringos”: medo de perder pontos por não cantarem o samba é um dos motivos. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p C1, 13 dez. 2005.

FONSECA, Walter. **Pequena enciclopédia da cidade de Juiz de Fora**: gente, fatos e coisas. São Paulo: Ícone, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GÓES, Fred. Da fantasia ao tapa-sexo: cem anos de carnaval brasileiro. In.: CASTILHO, Kathia; GALCÃO, Diana. **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Editora esfera, 2002.

GOIS, Antônio. Para antropóloga, carnaval do Rio passa por momento crítico. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p A10, 07 fev. 2005.

GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO. **São Jorge Guerreiro**. Disponível em <<http://www.imperioserrano.com/paginas/saojorge.htm>> Acesso em: 17 jul. 2006.

GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA TRURUNAS DO RIACHUELO. **Hoje tem Alegria**. Juiz de Fora: s.n., 2005.

\_\_\_\_\_. **A ópera negra**. Juiz de Fora: s.n., 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

INTRODUÇÃO. **GRES Portela**. Disponível em <<http://www.portelaweb.com.br/samba%20e%20cultura/veja-natal-1.htm>> Acesso em: 29 set. 2006.

IMPERIA. **Historia del Imperio Romano**. Disponível em <[http://www.geocities.com/historia\\_imperia/roma/roma.html](http://www.geocities.com/historia_imperia/roma/roma.html)> Acesso em: 14 jul. 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru (SP): Edusc, 2001.

\_\_\_\_\_. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Líbero**. s.l.: s.n., ano VI, vol. 6, n 11, p.4-15, 2004.

LESSA, Jair. **Juiz de Fora e seus pioneiros**: do caminho novo à proclamação. Juiz de Fora: UFJF/Funalfa, 1985.

LINHA do tempo. **Terra**. Disponível em <<http://www.terra.com.br/carnaval2006>> Acesso em: 05 mar. 2006.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, s.d.

MAURO, Humberto. **Texto sobre João Gonçalves Carriço**. Disponível em <<http://www.tratosculturais.com.br/Zona%20da%20Mata/Cult%20uai%20s/Cinema/Humberto%20Mauro/Carriço.htm>> Consultado em 16/04/2007.

MEDEIROS FILHO, João. JF: um carnaval que tem história. Tribuna da Tarde. **Em voga: Meio século de carnaval em JF**. Juiz de Fora: Grupo Solar, n.35, p.9, jan. 1989. Edição especial.

MUSEUM OF INTERNATIONAL FOLK ART. **¡Carnaval!** Disponível em <<http://www.carnavalexhibit.org/index.php>> Acesso em: 27 jul. 2006.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. São Paulo: Ateliê, s.d.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NETVASCO. **Márcio - Comentário publicado em 31/8/2005 às 23:45**. Disponível em <<http://www.netvasco.com.br/forum/viewthread.php?tid=4735&page=2>> consultado em 30/07/2007.

NÓBREGA, Dormevilly. Duas escolas cinquentonas. Tribuna da Tarde. **Em voga: Meio século de carnaval em JF**. Juiz de Fora: Grupo Solar, n.35, p.14-15, jan. 1989. Edição especial.

OLIVEIRA, Almir. **No vale do Paraibuna**. Juiz de Fora: Caminho Novo, 1986.

OLIVEIRA, L.F. **As manchetes na história da Tribuna de Minas/Juiz de Fora - MG**. Disponível em <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17194/1/R2660-1.pdf>> consultado em 29 jul. 2007.

PANORAMA. **Banda Daki em revista**. Juiz de Fora: Organização Panorama de Comunicação, 2004. 44p. Edição especial.

PERES, Vítor Manuel Lourenço. **Entrudo made in Galiza**. Disponível em <<http://www.agal-gz.org/blogues/index.php?blog=5&cat=121>> Acesso em: 15 jul. 2006.

PERUZZO, Cícilia M.K. Comunidades em tempos de redes. In: **Comunicação e movimentos populares: quais redes?** Santa Maria (RS)/Habana/Montevidéo: UNISINOS/Centro Memorial Dr. Martin Luther King JR./Ciências de la Comunicación, 2002.

PINTO, Dulce Maria Alcides. Povoamento. In: CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA. **Grande região Leste**. Rio de Janeiro: IBGE, 1965.

P. JÚNIOR, Roberto C. **O Concílio de Nicéia**. Disponível em <<http://www.geocities.com/jeffersonhpbr/niceia.html>> Acesso em: 13 jul. 2006.

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. AZ revista de cultura. Juiz de Fora: Funalfa, n7, fev. 1998. 32p.

\_\_\_\_\_. **Cultura 1997-2004**. Juiz de Fora: Funalfa, [2004].

\_\_\_\_\_. **JFLegis**. Disponível em <<http://www.pjf.mg.gov.br>> consultado em 15 fev. 2007.

\_\_\_\_\_. **Todos juntos**. Juiz de Fora: Assessoria de Imprensa do Departamento de Relações Públicas da Secretaria do Governo, nov. 1984. 30p.

RIBEIRO JR, Wilson A. **A contagem do tempo**. Disponível em <<http://greciantiga.org/mus/pro02.asp>> Acesso em: 17 mar. 2006.

SAINT-HILAIRE, Auguste F. C. de. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

SANTOS, Márcio. **O que é a Estrada Real**. Disponível em <[http://www.estradareal.org.br/estra\\_real/index.asp](http://www.estradareal.org.br/estra_real/index.asp)> consultado em 8 jan. 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEBE, J. C. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SIRIMARCO, Martha. **João Carriço, o amigo do povo**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

TEIXEIRA FILHO, José Procópio. **Retalhos do passado**. Juiz de Fora: Edição do autor, 1966.

TRAVASSOS, Myriam. Antes de 1930, depois de 1940... Tribuna da Tarde. **Em voga: Meio século de carnaval em JF**. Juiz de Fora: Grupo Solar, n.35, p.11, jan. 1989. Edição especial.

TRIBUNA DA TARDE. **Em voga: Meio século de carnaval em JF**. Juiz de Fora: Grupo Solar, n.35, jan. 1989. 24p. Edição especial.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2002.

VIANNA, Luiz Fernando. Dinheiro das escolas é obscuro, diz antropóloga. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p C3, 22 fev. 2007.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário ilustrado da mitologia**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

WIKIMEDIA. **Wikipedia**. Disponível em <[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)> Acesso em: 2006.

ZÉ catimba. **Imperatriz Leopoldinense**. Disponível em: <<http://imperatriz.free.fr/zecatimba.php>> Acesso em: 28 set. 2006.