

INCÔMODA VIZINHANÇA

A VIZINHA FALADEIRA E A FORMAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 30

Gabriel da Costa Turano (Uerj)

Felipe Ferreira (Uerj)

A trajetória da escola de samba Vizinha Faladeira (1933-1940) é exemplar para a compreensão dos primeiros anos de formação desses grupos carnavalescos no Rio de Janeiro. A grandiosidade, o luxo e a originalidade apresentados por essa agremiação em seus desfiles estabeleceram uma espécie de modelo a ser criticado pelo conjunto dos grupos de samba que negociavam o reconhecimento da sociedade a partir de valores ligados à tradição, pureza e negritude. Propomos que a batalha simbólica pelo significado desses grupos carnavalescos tenha sido fundamental para a construção da relação entre as escolas de samba e a tradicionalidade e para a fixação desses grupos, no imaginário nacional, como principais representantes do carnaval popular a partir da década de 1940.¹

**ESCOLAS DE SAMBA; VIZINHA FALADEIRA; PORTELA;
ESTUDOS CULTURAIS; TRADIÇÃO.**

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

UNCOMFORTABLE NEIGHBORHOOD

VIZINHA FALADEIRA AND THE FORMATION OF SAMBA SCHOOLS IN RIO DE JANEIRO IN THE 1930^S

Gabriel da Costa Turano (Uerj)

Felipe Ferreira (Uerj)

*The trajectory of the samba school **Vizinha Faladeira** (Talkative Neighbor) (1933-1940) is an example for the understanding of the first formative years of these carnival groups in Rio de Janeiro. The grandeur, luxury and originality displayed by this group in its parades established a form of template to be criticized by all the samba groups that negotiated their recognition in society based on values linked to tradition, purity and blackness. We propose that the symbolic battle over the significance of these carnival groups was instrumental in building the relationship between the samba schools and traditionalism, and the permanence of these groups in the national imagination as the main representatives of the popular carnival from the 1940s onwards.*

**SAMBA SCHOOLS; VIZINHA FALADEIRA; PORTELA;
CULTURAL STUDIES; TRADITION.**

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

Um curioso e inusitado acontecimento marcou a principal disputa entre as escolas de samba do Rio de Janeiro no Carnaval de 1940. Naquela noite, a escola de samba Vizinha Faladeira, campeã de 1937, tomava uma atitude surpreendente, inesperada e nunca mais repetida por qualquer outra agremiação carnavalesca carioca: após desfilar junto ao público que lotava a Praça Onze, no momento em que deveria se dirigir ao tablado sobre o qual todas as agremiações deviam apresentar-se para o corpo de jurados, a escola de samba fazia um desvio e passaria por trás do local de julgamento ao mesmo tempo em que abria uma faixa onde se podiam ler os dizeres “DEVIDO ÀS MARMELOADAS, ADEUS CARNAVAL. UM DIA VOLTAREMOS”.

A escassa memória carnavalesca sobre o tema² explica esse fato como uma espécie de protesto contra o resultado do concurso acontecido no ano anterior, 1939, quando a escola teria apresentado “o maior carnaval da década de 30” (ARAÚJO, 1991, p. 300). O blog da escola refere-se ao fato como “o primeiro e mais importante protesto em desfiles de escolas de samba até os dias de hoje”, enfatizando sua riqueza, irreverência e caráter revolucionário (ARES VIZINHA FALADEIRA). Francisco Duarte, em material depositado no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro (caixa 10, envelope 13), relata o ocorrido destacando que

a escola estava baqueada e sem dinheiro, mas não perdeu o prumo. Foi com seu enredo para a Praça Onze quando chegou em cima do palanque da comissão julgadora, saiu da pista, contornou o júri em sinal de protesto e foi em frente cantando e sambando lampeira.

Entretanto, mais do que um protesto pela possível injustiça com relação ao mau resultado alcançado no ano anterior, a aparentemente desproporcional reação da Vizinha Faladeira seria a culminância de uma tensão gerada desde o começo dos anos 30, período de organização das primeiras escolas de samba no Rio de Janeiro.³ Esse intervalo de quase dez anos seria representado, basicamente, pelos movimentos iniciais que transformariam os grupos de “samba de morro” da periferia carioca nas populares escolas de samba. Participando dos desfiles já a partir de 1933 (O GLOBO, 1^a de março de 1933), ou seja, apenas um ano depois da primeira disputa oficial, a Vizinha Faladeira parecia propor uma forma de apresentação aparentemente contrária aos interesses do conjunto das escolas de samba naquele momento.

Para entender alguns dos significados da surpreendente atitude da escola é necessário investigar esse rico período, buscando compreender os principais interesses envolvidos num contexto em que a própria ideia de “escola de samba” se formava. Nossa hipótese é que as “novidades” apresentadas pela Vizinha Faladeira naqueles anos iniciais seriam vistas pelos outros grupos, e mesmo por

parte da intelectualidade da época, como “descaracterizações” de uma essencialidade popular que estava na raiz da formação das escolas de samba. A abordagem das controvérsias entre as escolas permite destacar elementos importantes das tensões que marcaram os primeiros anos dessas agremiações carnavalescas. Tais controvérsias se expressam basicamente a partir das disputas entre agremiações que buscam superar umas às outras nos concursos promovidos, quase todos, pelos jornais da época. Mais do que apenas apontar o grupo campeão a cada ano, essas disputas, baseadas em regulamentações, quesitos e proibições, eram um forte fator de formação dos grupos carnavalescos (FERREIRA, 2004⁴). O que estava em jogo, desse modo, em cada concurso, com destaque para o certâmen “oficial” realizado na Praça Onze no domingo de carnaval, não é apenas a premiação da “melhor escola” por um corpo de jurados escolhido entre a nata da intelectualidade carioca, mas, principalmente, o conceito que as próprias escolas começavam a construir para si mesmas e a forma pela qual elas desejavam ser vistas a partir de então.

O presente artigo trata dessa questão a partir de três momentos. O primeiro deles abordando o contexto de formação das escolas de samba, na virada para os anos 30, como grupos capazes de responder à busca de uma manifestação carnavalesca “autêntica” e “negra”. O segundo momento destacará as estratégias de afirmação das escolas de samba através de disputas organizadas em quesitos e regulamentações surgidos, ambos, concomitantemente às próprias agremiações. Propomos que tais quesitos e regras respondem aos interesses de uma elite cultural que buscava encontrar nas manifestações populares a expressão de valores ligados à tradicionalidade, negritude e pureza. O terceiro momento tratará da trajetória da escola de samba Vizinha Faladeira, destacando seus desfiles ousados, luxuosos e originais, tanto em termos de concepção quando de apresentação, e a reação das outras escolas, capitaneadas pela Portela, espécie de líder e porta-voz dos conceitos de “carnaval popular” incentivados pela elite intelectual da época. Buscaremos, desse modo, traçar um breve perfil capaz de abrir caminho para uma visão dinâmica da formação das escolas de samba, destacando as negociações presentes na formação de sua identidade inicial e descartando os enfoques evolucionistas que encaram esses grupos carnavalescos como consequências “naturais” dos ranchos e cordões.⁵

ANSEIOS DA INTELLECTUALIDADE

Nas duas primeiras décadas do século XX, a festa carnavalesca carioca se organizava em torno de dois diferentes espaços de significação. De um lado a festa burguesa de grupos familiares fantasiados desfilando sobre carruagens aber-

tas enfeitadas com laços e flores, chamada inicialmente de batalha de flores ou batalha de confetes e, mais trade, de corso.⁶ Conhecida como Grande Carnaval, essa festividade incluía também os desfiles das grandes sociedades com seus imponentes carros alegóricos nos quais esplendor visual e crítica social dividiam a atenção do público que lotava o eixo viário composto pelas avenidas Central e Beira-Mar. Do “outro lado”, sob a denominação Pequeno Carnaval, a antiga “confusão carnavalesca” que marcou o último quartel do século XIX⁷ tornava-se, paulatinamente, palatável para a sociedade carioca a partir do enquadramento dos múltiplos grupos populares que ocupavam as ruas da cidade em algumas categorias carnavalescas. Clubes, sociedades, blocos, cordões e ranchos, até então termos genéricos e intercambiáveis que designavam qualquer tipo de grupo popular, tornavam-se, pouco a pouco, categorias estanques nomeando diferentes formatos de grupos carnavalescos. Nos anos 20 já se percebiam as primeiras diferenças capazes de discernir aos olhos da sociedade carioca três dos principais “estilos” das brincadeiras populares: os cordões, os blocos e os ranchos. Os primeiros, mais “temíveis”, eram descritos pela imprensa sempre com certa reserva e com a utilização de adjetivos mais fortes, mesmo nos textos elogiosos como se pode ver a seguir (grifos nossos):

Numero bando onde índios *indomáveis* e *terríveis* flechavam a população *ferindo-a* no coração, com as notas suaves e alegres que entoavam ao som dos pandeiros, adufos e toda esta série de entonamentos *macabros*.

Grupo Teimosos das Chammas com seus índios *ferozes* e *terríveis*, dançando e cantando no meio de silvos *estridentes*, *gritos* e *imprecações* (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de fevereiro de 1904).

Não é à toa, desse modo, que, já nos anos 10, os jornais publicassem trechos de instruções baixadas pelo comando da força policial, que determinavam apreender a licença dos “cordões” ou grupos carnavalescos que alterarem a ordem pública, apresentando-a à autoridade com os promotores da desordem [e] revistar, quando tiver recebido ordem, os indivíduos que fizerem parte dos referidos “cordões” ou grupos, prendendo aqueles que trouxerem armas consigo (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de fevereiro de 1911).

É a partir da difusão dessas narrativas que, pouco a pouco, o termo “cordão” vai-se associando mais fortemente aos grupos carnavalescos mais temidos, que, com seus batuques e instrumentos “selvagens”, exerciam fascínio e repulsa na população carioca que afluía às ruas nos dias de carnaval.

Mas nem todos os grupos populares se encaixavam nessa descrição “assustadora”. Alguns deles desfilavam pelas ruas da cidade cantando músicas mais

melodiosas, movendo-se de forma mais suave, ao som de violões e ao ritmo das músicas entoadas nas festas populares como as que ocupavam as praças da cidade nas comemorações religiosas.⁸ Esses grupos mais “civilizados” vão sendo reunidos sob o termo “rancho” incorporando a face mais suave (e socialmente aceitável) da festa popular. As descrições dos jornais ressaltavam o lado delicado e doce de ranchos como o Amantes de Aipim com seu “estandarte representando um amor-perfeito roxo, seguido de 20 pastorinhas e alguns clarins” que “entoaram belas modinhas e dançaram o fadinho” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de fevereiro de 1904) ou o Flor do Abacate,

um rancho de rapazes e raparigas muito bem organizado. À frente vinham um grande “cisne” e um “caçador” seguidos de um lindo estandarte. O canto era com a música da “Canção do Aventureiro” e foi muito apreciado (JORNAL DO COMMERCIO, 2 de março de 1908),

ou ainda o

garboso rancho do Grupo Carnavalesco Ameno do Resedá. As fantasias eram de um luxo inexcelável e o seu estandarte uma concepção belíssima fora do comum. As canções que entoavam eram muito maviadas e acompanhadas de um harmonioso sexteto (JORNAL DO COMMERCIO, 2 de março de 1908).

Situados numa categoria intermediária entre esses dois extremos, os blocos vão começar a se destacar como grupos populares que se apresentavam ao som do novo ritmo que começara a se difundir em meados da década de 1910: o samba maxixado ao estilo do famoso “Pelo Telefone”, primeiro a ser gravado, em 1916. A associação desses grupos ao ritmo que começava a se impor faria surgir os chamados blocos de samba já no início da década de 1920.

Apesar dessa divisão conceitual aparentemente equânime, era o Grande Carnaval que ocupava os principais espaços da folia por quase todo o tempo da festa,⁹ representando a diversão que a burguesia oferecia ao povo. Protagonizado pelas famílias ou grupos de amigos que se fantasiavam e se encarapitavam sobre as carruagens enfeitadas para percorrer o novo eixo urbano carioca, o curso dominava quase todo o tempo-espaço carnavalesco do Rio de Janeiro. Exceção aberta aos desfiles das grandes sociedades, representantes da intelectualidade liberal que se apresentavam em impressionantes préstitos exibindo seu lado crítico, em carros alegóricos de temas políticos, e sua vertente libertária, através da exposição de mulheres em trajes sumários, muitas vezes saídas da zona de prostituição para os aplausos da multidão.

Outra exceção ao domínio do curso sobre os espaços carnavalescos do Rio de Janeiro eram as chamadas pequenas sociedades, grupos do Pequeno Carnaval que ocupavam, mesmo que por algumas poucas horas, o eixo festivo nobre na Segunda-feira Gorda, dia menos importante da festa à época. Nesse dia, os cordões, blocos e ranchos mais organizados deixavam seus bairros de origem e o espaço centralizador do carnaval popular, a Praça Onze, para se apresentar na Rua do Ouvidor e, a partir do final dos anos 10, na Avenida Central. Eram essas apresentações que atraíam os olhares da população e reafirmavam a preferência popular pelos ranchos que, por sua organização e “civilidade”, se tornavam os maiores representantes do Pequeno Carnaval.¹⁰ Suas músicas melodiosas, a origem social de seus componentes, na maioria negros e mestiços provindos da baixa classe média, e a grande novidade representada pelos temas, ou enredos, de sua apresentações, foram elementos importantes para essa aceitação. Os ranchos se tornavam, assim, o paradigma do carnaval cultural, papel reservado à festa popular, em oposição ao divertimento “descompromissado” e “espirituoso” do Grande Carnaval. Vistos como “verdadeiros teatros ambulantes”, os ranchos eram saudados como a “grande transformação que se tem verificado no Carnaval carioca”:

Dos ensurdecedores “Zé Pereira” aos cordões, destes aos “blocos de combinações”, assim foram evoluindo os sentimentos foliescos dos carnavalescos cariocas até atingirem a perfeição que hoje temos – os ranchos – que apresentam o admirável conjunto de arte, luxo, graça, música, poesia e dança. Parece que nada mais poderia ser exigido além de tantas coisas belas, porém faltaria ainda uma parte de primordial importância: a ideia – e esta é justamente a maior glória dos “ranchos”, que foram os criadores do atual *system* de se submeterem os clubes carnavalescos à apreciação do Povo e da Crítica, apresentando a representação fiel de um assunto previamente anunciado e descrito (O IMPARCIAL, 21 de fevereiro de 1925).

Saudada como a maior glória dos ranchos, a “ideia”, ou enredo, era a marca desses grupos, caracterizados por sua “arte, luxo, graça, música, poesia e dança”, ou seja, em tudo diferenciados da “ferocidade”, “estridência” e sons “macabros” dos cordões e, em menor medida, dos blocos. Entretanto, com o desenrolar da década de 1920, essas mesmas características louvadas como algo admirável vão-se tornando excessivamente sofisticadas e aristocratizadas ao olhar da intelectualidade e alvo de críticas que começam a aparecer na imprensa. Em 1931, o “excesso de perfeição” dos ranchos (e de suas cópias mais simplificadas, os blocos) torna-se insustentável e já se pode ler que

atualmente o carnaval de blocos e ranchos, tão perfeito se apresentam, torna-se um tanto difícil. São custosos, são caros, são realçantes. Mas, já vão saindo da alçada popular. Estão se aristocratizando, se enobrecendo de modo tal, que o povo, o “rancheiro” de hoje, já deve estar estudando, qual será a organização do futuro, para que não saia o rancho das camadas populares. Este é o problema carnavalesco do momento (O JORNAL, 15 de fevereiro de 1931).

Palavras proféticas que traduzem o sentimento, comum a boa parte da intelectualidade, de “afastamento” dos ranchos de suas “raízes” populares e de repúdio a esses grupos que “já trazem comissão de frente montada, bandas e clarins, carros alegóricos”. “Convenhamos que isto está errado”, continua o texto, “não devemos tirar ao carnaval pequeno, como o chamam, o seu característico. Deixemos as grandes alegorias, os préstitos puxados a banda de música e de clarins para os grandes clubes” (O JORNAL, 6 de fevereiro de 1929).

Paralelamente a esse “desejo” de uma diversão popular menos sofisticada outros objetivos se afirmavam, apontando para a necessidade de se organizar uma festa carnavalesca no Rio de Janeiro capaz de atrair os viajantes estrangeiros que começavam a se interessar pela cidade. Um artigo profético publicado em 1929 destacava que os turistas vieram à cidade ver o carnaval tipicamente brasileiro e

não os bailes e máscaras, ou o corso, nem a máscaras que decoram a cidade, pois isto já existe no exterior. Estes reflexos dos costumes europeus, embora refinados, não bastam para corresponder à expectativa dos turistas (O JORNAL, 10 de fevereiro de 1929).

Em apoio à oficialização da festa, “tendo em vista o desenvolvimento do turismo, segundo o plano do prefeito”, o texto sugere preparativos “que estimulem a expansão dos motivos típicos do povo como elementos primordiais da festa tradicional da cidade”. Esses “motivos típicos”, capazes de atrair a atenção dos turistas estrangeiros viriam através da “colaboração do povo com seus cânticos e as suas danças, que são manifestações de espírito próprio e não têm similares em nenhum outro país do mundo”. Como grande expressão desse espírito do povo o texto destaca o ritmo do samba, “criação genuína da alma brasileira” que “constitui a essência do carnaval carioca”, e prossegue:

Não seria exagero afirmar-se que, sem o “samba” cantado e dançado na praça pública, o carnaval do Rio perderia a sua razão de ser, transformando-se numa festa insípida, desprovida de significação e encanto. (...) Conviria, portanto, que o Prefeito, aproveitando este carnaval, observasse pessoalmente como o povo se diverte nas suas expansões de arte espontânea, cantando e dançando,

para então, assentar um plano de aproveitamento dos motivos típicos do espírito brasileiro, plano que, futuramente, transformaria a nossa festa popular num espetáculo único na originalidade e capaz de satisfazer a todas as exigências dos turistas mais viajados (O JORNAL, 10 de fevereiro de 1929).

O texto apontava para a nova organização conceitual do carnaval que estava por acontecer a partir daquele momento. A festa carnavalesca popular carioca perdia parte de sua “espontaneidade”, mas ganhava, em troca, o posto de grande representante da folia nacional.

Um “problema”, entretanto, ainda persistia. Com a valorização em todo o mundo da cultura negra (um movimento surgido na França e identificado como o nome de negrofilia¹¹), era natural que os grupos populares mais ligados à raiz “negra” assumissem a preferência da intelectualidade no gosto carnavalesco. Entretanto, os grupos existentes no final da década de 1920 não se enquadravam facilmente no perfil desejado. Os ranchos, ao sofisticar seus desfiles e enredos, haviam perdido a “aura” de essencialmente populares, assim como suas versões mais “simplificadas”, os blocos. Os cordões, por sua vez, apesar de apresentar desfiles bastante ligados à influência negra continuavam mantendo sua fama de violentos e pouco confiáveis. Formava-se uma espécie de lacuna, um lugar vago aguardando algum tipo de manifestação carnavalesca que fosse ao mesmo tempo popular, singela, de influência negra e razoavelmente “confiável”. Durante algum tempo esse espaço seria “disputado” pelos variados grupos carnavalescos existentes no Rio de Janeiro. Um tipo de manifestação, entretanto, entraria nessa peleja com uma notável vantagem. Produto dos mesmos foliões populares que organizavam os cordões, blocos e ranchos, essa nova forma de organização atrairia a atenção dos intelectuais pela origem de seus componentes – basicamente negros –, pela localização de suas comunidades – as favelas “paradisiacas” da periferia central do Rio de Janeiro¹² –, pela singeleza de suas apresentações – sem a grandiosidade e a “intelectualidade” dos ranchos –, pelo caráter indiscutivelmente popular de seus participantes e, muito importante, pelo novo e surpreendente ritmo que saía de seus tambores, o samba “batucado”, em tudo diferente do samba “maxiado” até então difundido. Denominados escolas de samba, esses grupos se diferenciariam dos ranchos, cordões e blocos não somente pelo novo ritmo (que, de todo modo, também já podia ser ouvido nos blocos), mas principalmente pela “pureza” de seus desfiles respondendo ao desejo de boa parte da intelectualidade carioca, que buscava uma expressão carnavalesca capaz de representar o povo brasileiro em sua “essência”, “tradicionalidade” e “inocência”. Surgidas como uma espécie de resposta a essas ansiedades, as escolas de samba,

entretanto, precisariam pavimentar seu caminho em direção ao reconhecimento “oficial” da sociedade como principais representantes do carnaval popular brasileiro. É sobre isso que falaremos a seguir.

AS PRIMEIRAS ESCOLAS: CONSTRUINDO A IDENTIDADE

Em entrevista dada ao jornalista Sérgio Cabral em 1974, Ismael Silva narra-va um fato acontecido quase meio século antes e que se fixaria na historiografia carnavalesca como verdadeiro mito de origem das escolas de samba. Segundo Ismael, o termo “escola de samba”, usado para designar os novos grupos carnavalescos, fora criado em reunião realizada antes do carnaval de 1929 para batizar a primeira escola de samba, a Deixa Falar. O nome teria sido escolhido

por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: “É daqui que saem os professores.” Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal do Estácio dizia: “Deixa falar, é daqui que saem os professores.” Daí é que veio a ideia de dar o nome de escola de samba (CABRAL, 1996, p. 241).

Apesar de contestada por documentos anteriores¹³ a narrativa se impôs como uma verdade “definitiva”, fixando a ideia de um mito de origem e determinando um “momento preciso” para o surgimento das escolas de samba. A data e a forma de tal “nascimento”, entretanto, não seriam tão fáceis de determinar, visto que, por alguns anos, esses novos grupos carnavalescos populares se mantiveram à sombra dos ranchos e mesmo dos blocos.¹⁴ Louvadas por sua autenticidade e singeleza, essas primeiras escolas de samba começariam a ser reconhecidas a partir de 1932, ano do primeiro grande projeto de organização e oficialização do carnaval carioca, promovido pelo prefeito Pedro Ernesto que incluía um “curso de sambas” (FERREIRA, 2004). O apoio a uma disputa inédita entre grupos de sambistas¹⁵ pode ser creditado a um movimento em direção à população das favelas e periferias, característico do populismo da prefeitura carioca desejosa de “equilibrar” suas ações carnavalescas que contemplavam, basicamente, a organização do passeio do curso e de banhos de mar à fantasia (apoiados pela hotelaria de Copacabana) e a criação do um baile de gala no luxuoso Theatro Municipal. O jornal *O Globo* (4 de fevereiro de 1932) noticiaria a disputa entre grupos de samba destacando tratar-se de

um torneio que promete grande brilho, tal o encanto da sua originalidade. Queremos aludir ao campeonato do samba que “Mundo Esportivo” promoverá. O acontecimento é inédito; até agora não se realizara, entre nós, uma competição idêntica que reunisse tantos elementos para um êxito sem igual. O campeonato tem como

concorrentes, as melhores “escolas” de melodia da metrópole. Os sambas que se candidatam aos grandes prêmios são os mais lindos dos morros, das ladeiras, dos lugares sonoros do Rio.

Apesar do pequeno espaço dado ao tema pelos jornais em geral (que dedicavam páginas inteiras às grandes sociedades, aos ranchos e corso), deve-se notar o relativo interesse da imprensa nesses grupos carnavalescos recém-criados que, mal ou bem, já conseguiam algum reconhecimento. O grande valor dessas “escolas de melodia” era, como se pode depreender, sua musicalidade, o ritmo dos seus tambores e a beleza de seu canto marcando as escolas de samba como uma espécie de oposição aos ranchos e às grandes sociedades com suas alegorias e fantasias luxuosas. Surgidas como uma negociação entre os interesses da intelectualidade (que buscava uma manifestação carnavalesca popular essencialmente brasileira), dos políticos (desejosos de agradar às classes menos favorecidas), do turismo (buscando atrair visitantes interessados numa festa como nenhuma outra no mundo) e dos sambistas dos morros (que almejavam ascensão e aceitação social), as escolas de samba precisavam, nesses primeiros anos, reafirmar seu compromisso com a tradição, as origens negras e a pureza essencial.

É essa necessidade básica de afirmar sua tradicionalidade que impulsionará esses grupos carnavalescos a uma auto-organização marcada pela participação em diferentes concursos e disputas entre as agremiações,¹⁶ como aquela que reuniu “num desafio formal” ocorrido no estádio do Fluminense perante uma “comissão de julgamento”, os grupos da Mangueira e a Unidos da Saúde, “escolas de samba das melhores, das que mais destaques possuem”. O texto publicado pelo *Jornal do Brasil* (18 de fevereiro de 1933) prossegue informando que “tomarão parte nessa bela festa diversas escolas de samba, abrilhantando-a com o comparecimento dos seus afinados conjuntos. Será conferida artística taça ao que melhor se apresentar”.

Outro exemplo das disputas em que as escolas se envolviam foi a “Noite das escolas de samba” organizada pelo Centro de Cronistas Carnavalescos dentro do cronograma oficial da Prefeitura. Com a chancela da municipalidade, o CCC criou um regulamento para os desfiles estipulando os horários de início e término, o uso de fantasias pelos componentes, a não obrigatoriedade do enredo e a execução de dois sambas, além de itens referentes a conjunto e harmonia (*JORNAL DO BRASIL*, 23 de fevereiro de 1933).

Alguns dias depois o jornal *O Globo* (25 de fevereiro de 1933) realizaria, na Praça Onze, aquele que é considerado pela historiografia carnavalesca o segundo concurso de escolas de samba, com regulamento no qual o julgamento era organizado em itens como harmonia, poesia do samba, enredo, originalidade e con-

junto, destacando-se a proibição do uso de instrumentos de sopro e obrigatoriedade de presença de baianas. Os itens que constam nos regulamento da disputa citada podem nos dar uma boa pista da situação das escolas de samba nos seus primeiros anos de existência. Note-se, inicialmente, que a quase totalidade dos quesitos em julgamento se referiam a questões ligadas à música,¹⁷ o que acentuava a diferenciação entre as escolas e os ranchos. Mais do que isso, porém, são as duas regulamentações referentes aos instrumentos de sopro e à ala de baianas que mais chamam atenção. Como explicar que as escolas de samba recém-organizadas há apenas dois ou três anos tivessem necessidade de regulamentações tão restritivas? Que intenção se escondia por trás de uma regra que buscava controlar grupos que ainda nem bem tinham começado a existir? De que tipo de “má influência” as escolas estavam sendo protegidas? A resposta estaria no outro lado da moeda. O que acontecia era que as escolas de samba, embora ainda não tivessem solidificado seu formato, precisavam fazê-lo rapidamente sob pena de não ocupar o espaço que a elas estava destinado. Provenientes dos diferentes grupos que pululavam no carnaval carioca e que, do mesmo modo que elas, também tinham no samba um de seus trunfos, as escolas precisavam reafirmar os valores pelos quais tinham sido “invocadas”: tradicionalidade, negritude, pureza e singeleza. Nesse sentido, a presença obrigatória de um conjunto de “baianas” representava a expressão de um compromisso desses novos grupos de samba com suas “origens populares”, com a “essência da brasilidade”¹⁸ e com o “passado ancestral”¹⁹. Incluir obrigatoriamente baianas em suas apresentações era, desse modo, uma forma de as escolas mostrarem à intelectualidade, às autoridades e ao povo que as saudava na Praça Onze seu compromisso e sua “inegável” relação com a ancestralidade festiva de raiz negra.

Outro sinal do diálogo entre as escolas de samba e as instituições culturais da época era a proibição de utilizarem, em seus desfiles, instrumentos de sopro que, no entanto, já eram bastante comuns nos grupos de samba e choro dos subúrbios cariocas. O famoso músico Pixinguinha, por exemplo, considerado pelos críticos o maior compositor popular brasileiro (VASCONCELOS, s.d.) tocava sax alto, instrumento que lhe deu projeção internacional. O grupo Choro dos Africanos de Vila Isabel era composto de flauta e saxofone, além de violões, cavaquinho, banjo e pandeiro (O GLOBO, 5 de fevereiro de 1937). O compositor Jair do Cavaquinho, por sua vez, em depoimento para o filme *O mistério do samba* (1998, 31’), afirma que a escola de samba Portela em seus primeiros anos não tinha bateria, mas sim trombone, clarinete, flauta, violão, cavaquinho e violino. Em suma, não havia nenhuma prevenção dos sambistas com relação à utilização de qualquer tipo de instrumento para acompanhar as apresentações de samba e chorinho. Os so-



Figura 1: Croqui da decoração criada por Gilberto Trompowski para o baile do Theatro Municipal de 1932; note-se a imagem de baiana, única personagem “brasileira” do grupo, entre mexicanas, espanholas e nobres venezianos (O GLOBO, 5 de fevereiro de 1932)

pros, entretanto, estavam bastante associados a um ritmo que começava a dominar o mundo a partir dos Estados Unidos e que no Brasil muitas vezes se confundia com os sons dos tambores do carnaval popular de origem negra.

Rangem trilam, ribombam, silvam, chocalham, tinem, rezunem, ganzás, apitos, zabumbas, gaitas, pandeiros, timbales, cornetas e reco-recos. Rompe o samba destemperado, aqui, ali, num vortilhar de luxúria em labareda. Batuque, jazz-band, macumba (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1931).

O trecho acima, retirado de artigo intitulado “Carnavalada”, aponta para a confusão reinante em termos de ritmos carnavalescos na década de 1930. Jazz, macumba e batuque compartilhavam do mesmo delírio. Tal liberdade rítmica, entretanto, não caberia num grupo carnavalesco que buscava definir-se como essencialmente brasileiro e tradicional. O samba, por sua vez, ritmo nacional por excelência, começava a ser visto como algo mais forte, mais africano, mais profundo e mesmo mais antigo que o jazz. “No carnaval carioca”, afirmava a revista *O Cruzeiro* (21 de fevereiro de 1931),

colaborou a fascinação africana pela pompa das cores, pela excitação da música e as contorções da dança. Já muito antes do jazz, na partitura do nosso carnaval intervinham os acordes bárbaros e lúbricos do samba.

A organização dos concursos entre as escolas (com seus quesitos de julgamento e suas obrigações e proibições) assumia, desse modo, um papel de gran-

de importância na própria definição dos significados desses grupos, tornando-se uma arena de disputas capaz de mediar os vários interesses envolvidos na definição que se negociava para as escolas de samba. Expressão desses interesses seria a criação de um órgão representativo reunindo esses novos grupos carnavalescos e procurando reforçar a ideia de uma unidade entre eles, a União das Escolas de Samba (UES), criada em 1934.

Em suma, poucos anos após sua organização as escolas de samba parecem acomodar-se sem dificuldades naquilo que os Estudos Culturais chamam de um “compromisso negociado” (STOREY, 2009 e 2003), ou seja, ações de resistência e incorporações capazes de fazer com que elas se adaptem aos interesses da sociedade, assumindo e ressignificando os valores desta última quase sempre em proveito próprio. A velocidade com que esse processo ocorre dá a medida do pragmatismo e da capacidade de negociação das escolas de samba, que percebem com rapidez as enormes possibilidades que a elas se apresentavam caso assumissem o nada desconfortável papel de manifestações puras e tradicionais. Esse mundo perfeito tinha, porém, alguns problemas; o primeiro e menos grave era a necessidade que as escolas tinham de superar suas rivais. Desejo inerente aos grupos carnavalescos em geral, visto que as disputas, promovidas por jornais, vinham sendo fator determinante para a formação da identidade desses grupos desde finais do século XIX. Acomodar o impulso de superar as outras escolas com a necessidade de se manter puras e tradicionais era uma equação não muito simples de resolver, que passava pela aceitação de regras compartilhadas por todas as agremiações. O grande problema, entretanto, era que nem todas as escolas estavam dispostas a aceitar regras e imposições que pudessem prejudicar sua ascensão. Algumas delas, aliás, buscariam afirmar sua identidade exatamente nesse espaço de inovação, luxo e ousadia. Esse foi o caso da Vizinha Faladeira, sobre a qual falaremos a seguir.

UMA VIZINHA INCÔMODA

Fundada em 1932, no bairro da Saúde, zona central do Rio de Janeiro, a escola de samba Vizinha Faladeira causou polêmica já em sua primeira participação em concursos, em 1933. Nessa disputa, organizada pelo jornal *O Globo* (1º de março de 1933) a escola seria desclassificada por incluir automóveis em seu desfile. Segundo o jornalista Francisco Duarte,²⁰ a agremiação apresentara

uma comissão de frente de landolé – carros abertos de luxo, muito usados para casamento, então, uns 10, ou menos, com os embaiadores de terno branco, gravata preta borboleta e cravo preto na lapela (JORNAL DO BRASIL, 25 de fevereiro de 1979).

A desclassificação, entretanto, não esmoreceu os componentes da escola, que preparariam um desfile imponente para o concurso na Praça Onze do ano seguinte. Ainda segundo Duarte (apud TURANO, 2011, p. 90),

a Vizinha Faladeira desfilou com cavalos na comissão de frente, atendendo ao pedido de não utilizar carros em seu cortejo (...). Utilizou luzes e, na frente da bateria teve uma comissão de garotos, além de contar com os cenógrafos Irmãos Garrido na realização do desfile.

O resultado desse investimento foi que a escola sagrar-se-ia campeã do concurso realizado na Praça Onze. No mesmo ano de 1934, entretanto, ao menos dois outros encontros com disputas entre escolas de samba foram realizados.²¹ O primeiro, em 20 de janeiro, teve como justificativa uma homenagem ao prefeito Pedro Ernesto, em agradecimento por seu incentivo às escolas. Organizado pelo Touring Clube, no Campo de Santana, o evento contou com a presença de corsos, grandes sociedades, ranchos e blocos, além das escolas de samba. A Estação Primeira de Mangueira seria escolhida como a campeã e a Vai Como Pode (futura Portela) receberia um reconhecimento especial “por se apresentar como uma legítima escola de samba” (O PAÍZ, 23 de janeiro de 1934).

A necessidade que os jurados sentiram de destacar a “legitimidade” da Vai Como Pode chama a atenção para uma tensão entre o resultado “oficial”, baseado em quesitos “excessivamente técnicos”, e o desejo pessoal dos julgadores de premiar valores tradicionais e “legítimos” que, entretanto, ao que parece, não podiam ser levados em conta em suas avaliações.

Isso talvez ajude a entender algumas características do segundo concurso entre escolas de samba realizado naquele ano, no dia 4 de fevereiro. Organizada pelo jornal *A Hora*, a disputa, contando com a participação de 25 escolas de samba, aconteceria no Estádio Brasil e seria vencida pela escola Recreio de Ramos. Um dado importante é o fato de o julgamento ter sido realizado por aclamação popular, ou seja, sem a participação de jurados especializados, o que pode explicar a recusa da Estação Primeira (de Mangueira) em participar da disputa.²² Matéria publicada pelo jornal *O Paíz* (4 de fevereiro de 1934) destacava que aquela seria “uma grande noite carnavalesca” na qual o público teria “oportunidade de ouvir o samba espontâneo que vive nos morros, sem mistificações, sem hipocrisias, sem falso sentimento”. O texto prosseguia destacando que

a originalidade do julgamento consiste em não haver júri, evitando deste modo, descontentamentos posteriores, que contribuem, apenas, para animosidade das escolas. Assim, o público que compare-

cer ao Estádio Brasil, terá livre opinião e pela exibição que fizerem as escolas, certamente a que melhor agradar, será a vencedora.

No final das contas, naquele carnaval de 1934, quatro escolas seriam premiadas: duas (Vizinha Faladeira e Estação Primeira de Mangueira) por critérios mais “técnicos” e outras duas (Recreio de Ramos e Vai como Pode) por valores ligados a legitimidade e espontaneidade. Buscar o equilíbrio entre esses dois polos parecia ser o caminho que se apresentava para que uma escola de samba obtivesse reconhecimento “de crítica e público”.

Visto sob esse enfoque, o campeonato ganho pela Vizinha Faladeira faria crescer não só sua fama, mas também as críticas das outras agremiações contra o luxo e as inovações da escola que, por essa razão, começou a ser chamada de Vizinha Rica.²³

Com o objetivo de “oficializar” e unificar a disputa entre as escolas, a União das Escolas de Samba e o jornal *A Nação* preparariam um novo regulamento para o carnaval de 1935, restringindo o concurso aos grupos filiados à UES. As novas regras impunham um controle mais forte, obrigando cada escola a enviar antecipadamente as letras dos sambas à redação do jornal, estabelecendo o tempo máximo de 15 minutos para a exibição de cada grupo e reiterando a proibição de instrumentos de sopro, entre outras coisas. O quarto lugar conquistado pela Vizinha Faladeira desagradou à escola, que se havia apresentado com gambiarras iluminando seu desfile, fantasias de lamê e veludo, fogos de artifícios e comissão de frente sobre um automóvel.²⁴ A utilização de elementos não permitidos pelo regulamento, entretanto, parece não ter sido prerrogativa da Vizinha Faladeira. Segundo declaração do presidente da Unidos do Tuiuti (DIÁRIO CARIOCA, 10 de março de 1935),

o citado concurso fugiu de todas as regras estabelecidas em 3 assembleias gerais, realizadas na sede da União das Escolas de Samba. (...) Entre as bases assentadas nas (...) assembleias, ficaram as escolas inscritas proibidas de conduzir pastas, cartonagens, estandartes, carros e instrumentos de sopro, proibição esta que não foi obedecida por algumas concorrentes.

Para completar, um dos jurados, o sambista Ismael Silva, discordou publicamente do resultado declarando ao jornal *Avante* que a classificação justa seria Vizinha Faladeira em primeiro lugar, seguida da Estação Primeira e da Portela (CABRAL, 1996, p. 104). Ficava clara a tensão entre dois comportamentos praticamente opostos. De um lado a disposição de superar suas concorrentes, impondo ousadias e novidades às escolas. De outro a necessidade desses grupos de corresponder aos anseios da intelectualidade reafirmando seu caráter “popular” e “tra-

dicional”. Manifestando seu descontentamento, a Vizinha Faladeira resolve doar seu prêmio de 250 mil réis ao Instituto dos Cegos, em “homenagem” à comissão julgadora (JORNAL DO BRASIL, 25 de fevereiro de 1979).

A escola tinha bons motivos de se incomodar com o resultado desfavorável. Além do óbvio orgulho em superar as outras agremiações, ser escolhida como a campeã era uma forma de estreitar as relações de sua comunidade com o resto da cidade num momento em que as escolas de samba mais bem sucedidas começavam a ser requisitadas para participar de recepções e festas, convidadas a visitar as redações dos jornais e mesmo ver sua quadra servir de palco a eventos oficiais.²⁵

Nesse ano de 1936 o carnaval seguiu sendo organizado pela UES que divulgaria o regulamento poucos dias antes do desfile, informando que as escolas seriam classificadas pela maior quantidade de pontos na soma das avaliações de harmonia, samba, bateria, bandeira e enredo e ampliando a proibição de certos instrumentos, incluindo, agora, aqueles de corda. Não havia, entretanto, nenhuma proibição explícita à utilização de carros alegóricos, ao luxo nas fantasias, a fogos de artifício ou a tema estrangeiro (DIÁRIO CARIOCA, 23 de fevereiro de 1936). Esse controle cada vez mais restritivo dos desfiles não impedia, entretanto, que parte da imprensa continuasse a valorizar o luxo e o esplendor das apresentações, como se vê no relato a seguir:

As escolas vieram precedidas de cortejos, alguns luxuosos como a “Vizinha Faladeira”, “Estação Primeira”, “Mangueira”, “Salgueiro”, “Tuiuti”, “Portela” e muitas outras. Nunca se viu tanto esplendor e luxo nas escolas de samba. Pode-se dizer, sem exageros, que a exibição desses conjuntos, que envolvem com as suas músicas sugestivas a alma do povo, marcou um dos maiores acontecimentos do carnaval deste ano (A NOITE, 24 de fevereiro de 1936).

O resultado final deu o campeonato à Unidos da Tijuca, com a Mangueira na segunda colocação e a Portela em terceiro, ficando a Vizinha Faladeira em sexto lugar. As críticas não tardaram, com acusações contra a UES que

tomando para si a tarefa de efetuar o concurso sempre feito por particulares (...) teimou em se mostrar inimiga irreconhecível do bom senso, organizando um regulamento todo capcioso e do qual só poderiam usufruir vantagens as Escolas cujos diretores eram também os próprios diretores da União (O RADICAL, 3 de março de 1936).

Segundo o jornal, o povo e a imprensa proclamaram a vitória da Portela, seguida pela Mangueira e pela Vizinha Faladeira. Tal resultado, segue o texto, reconhecido pela própria comissão julgadora, teria sido “torcido e retorcido”

ao “sabor das conveniências” quando a UES decidiu dar o primeiro prêmio para a “escola que fez mais pontos no quesito harmonia”. “Bastará uma escola vencer em harmonia para ser considerada campeã?”, questiona o jornal. “E o conjunto de todos os quesitos, qual o valor que tem? Nenhum?”.

Toda essa querela é uma demonstração da situação instável em que se encontrava não somente o regulamento que balizava o julgamento, mas a variedade de significados em disputa pela definição das escolas de samba.

No ano seguinte, 1937, mais jornais descrevem as apresentações das escolas de samba como eventos espetaculares.

Eram, a princípio, as autênticas “macumbas”, mas evoluíram ao contato do meio urbano. Os morros, por sua vez, estão se civilizando. As Escolas de Samba já se apresentam, algumas, com carros alegóricos, outras com comissões de frente, a cavalo. Bem empregados foram os 40 contos com que o Conselho de Turismo auxiliou as Escolas de Samba. A este auxílio se deve em grande parte, o soberbo espetáculo de anteontem, na Praça Onze (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 9 de fevereiro de 1937).

Naquele ano, desfilando numa Praça Onze ocupada por grande multidão, a Vizinha Faladeira teria seu desfile aberto por um automóvel seguido de seis homens fantasiados e montados a cavalo. À frente da bateria, um grupo de músicos, quase uma orquestra completa, com instrumentos de sopro (CABRAL, 1996, p. 113). As fantasias eram luxuosas e resistentes à chuva que caiu durante os desfiles (JORNAL DO BRASIL, 25 de fevereiro de 1937), fato que acabou por fazer com que o concurso fosse encerrado antecipadamente, após a apresentação da 16ª escola, do total de 32 agremiações, deixando de fora agremiações importantes como a Unidos da Tijuca e a Mangueira. A comissão julgadora consagrou a Vizinha Faladeira como campeã daquele ano, destacando, porém, em relatório enviado à Diretoria de Turismo que a Portela fora “a única que se apresentou conservando todas as tradições de uma verdadeira escola de samba, enquanto as outras se desviavam, consideravelmente, dessa finalidade” (O RADICAL, 12 de fevereiro de 1937). A Portela, prosseguia o relatório, exibiu-se “rigorosamente dentro de suas tradições”, não apresentando “carros alegóricos, nem trabalhos de pastas, nem fantasias, sem os característicos do samba”. Em contrapartida as outras escolas “timbraram em se igualar aos blocos e ranchos sendo que até a comissão montada a cavalo foi apresentada”. Em suma, obrigados a julgar de acordo com um regulamento feito pelas próprias agremiações concorrentes, mas que consideravam muito liberal, os jurados reafirmavam os valores da elite cultural ligados à pureza e autenticidade, procurando afastar as escolas de samba das “des-



Figura 2: “Uma autêntica escola de samba”. Escola de samba não identificada posa para a foto do jornal; note-se a simplicidade das fantasias, principalmente em comparação ao “luxo” dos ranchos (DIÁRIO CARIOCA, 2 de fevereiro de 1937)

caracterizações” dos blocos e ranchos. A ausência de carros alegóricos, de pastas (como eram chamadas as esculturas feitas de pasta de papel ou *papier-maché* geralmente usadas como adereços de mão) e de fantasias que não aquelas “típicas do samba”²⁶ eram qualidade a ser louvadas e valorizadas (Figura 2). Em suma, o fato de que, segundo os jurados, todas as escolas, com exceção de uma, apresentassem desfiles espetaculares não arrefeceu a crítica do jornal, que reafirmava, assim como os julgadores, seu apoio à excepcionalidade. Nesse sentido os comentários do jornal *A Gazeta* (apud CABRAL, 1996, p. 114) são bastante esclarecedores ao destacar o caráter nacionalista que se desejava para as escolas:

Embora concedendo maioria de pontos à Vizinha Faladeira, a comissão não deixa de reconhecer ter sido a Portela a que mais preencheu as finalidades das escolas de samba. Entretanto, assim procedeu em virtude dos quesitos apresentados não corresponderem ao julgamento a realizar. De futuro, já pelo brilho desses cortejos, já pelo número dos mesmos, como pelo extraordinário interesse despertado no público, os quesitos devem ser mais completos e firma-

dos com antecedência bastante para que as escolas de samba por ele se possam reger. Pensa também a comissão que a exibição de carros alegóricos e de comissão de frente a cavalo ou de automóveis foge à finalidade das escolas de samba, hoje, a parte maior, mais interessante e mais nacionalista do carnaval carioca.

Em suma, seguindo os regulamentos estabelecidos pela UES, a Vizinha Faladeira ganharia não somente o título de campeã, mas também o incômodo posto de líder da “descaracterização” das escolas de samba que (e isso é algo a se notar), embora engatinhando em seus primeiros anos de existência, já afirmavam sua tradicionalidade.

O poder dos “guardiões da tradição” se fará sentir já no ano seguinte, 1938, com um novo regulamento da UES que trazia logo no seu primeiro artigo a proibição das escolas apresentarem “os seus enredos no carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos, ou carretas, assim como não são permitidas histórias internacionais em sonho ou imaginação” (SILVA e SANTOS, 1989, p. 110). Apesar dessa limitação, as escolas buscaram realizar um carnaval grandioso, como, por exemplo, a Portela apresentando a novidade de um abre-alas espelhado. O julgamento avaliaria o samba, a harmonia, a bandeira, o enredo, a indumentária, a comissão de frente, as fantasias do mestre-sala e da porta-bandeira e a iluminação da escola.

Um ano após sua criticada vitória, a Vizinha Faladeira apresentaria o enredo “O Brasil” com uma ala de damas portando guarda-chuvas (JORNAL DO BRASIL, 25 de fevereiro de 1979). O uso de tal adereço seria providencial visto que uma chuva descrita como “torrencial” faria com que dois dos três membros da comissão julgadora não comparecessem ao desfile o que acabou acarretando a ausência de julgamento e, por consequência, de uma escola campeã no primeiro carnaval do Estado Novo. A falta dos jurados daria oportunidade ao jornal *O Radical* (4 de março de 1938) de voltar a questionar a validade dessa avaliação em detrimento de uma escolha popular:

Achamos que foi melhor assim, pois pior podia ser. Quem sabe se uma comissão cujos votos muitas vezes estão empenhados, não teria causado muitas dores de cabeça nos componentes das Escolas de Samba. Quem sabe! O maior prêmio que esses milhares de foliões conquistaram, e que nenhuma comissão poderá alterar, foi a aclamação unânime do povo que é o juiz supremo de todas as festas e empreendimentos cívicos ou carnavalescos.

Para o carnaval do ano seguinte, 1939, a Portela se empenharia em ganhar o campeonato, buscando equiparar-se, e superar, as escolas mais importantes que haviam sido vitoriosas nos anos anteriores: Estação Primeira de Mangueira,

Unidos da Tijuca e Vizinha Faladeira. Capitaneada por Paulo da Portela, a escola estava segura de que aquele ano seria o de sua afirmação (SILVA e SANTOS, 1989, p. 112). Interessados em valorizar as escolas de samba, os jornais destacavam seu caráter nacionalista descrevendo-as como “núcleos de cultivadores da nossa música típica, no que ela tem de mais histórico e básico da civilização brasileira” ou como “simpáticas manifestações do folclore nacional” (CORREIO DA MANHÃ, 19 de janeiro de 1939). Pouco antes do carnaval, após atravessar uma crise, a UES se transformaria na União Geral das Escolas de Samba (Uges) buscando, com isso, reunir todas as escolas sob seu comando. Essas modificações fariam com que o regulamento para o concurso de 1939 acabasse não sendo aprovado pela comissão da Uges. Buscando resolver o impasse, a comissão decidiu reutilizar o regulamento de 1938, acrescentando apenas os quesitos a serem julgados, os prêmios e a obrigatoriedade de entregar os enredos com antecedência. Com isso, não se reafirmariam as proibições de instrumentos de sopro, carros alegóricos ou temas estrangeiros, itens que haviam sido explicitamente proibidos no regulamento anterior (que acabara não sendo utilizado por causa da chuva). Para completar, a divulgação das regras do concurso foi feita apenas 17 dias antes do desfile, deixando menos de um mês para as escolas se prepararem para a disputa. Tal falta de organização faria com que algumas escolas decidissem ousar, desfilando com carros alegóricos, fantasias luxuosas e outras “novidades”.

Com uma alegoria apresentando o que foi descrito como “um gigantesco quadro-negro” onde se via escrito “PRESTIGIAR E AMPARAR O SAMBA, MÚSICA TÍPICA E ORIGINAL DO BRASIL, E INCENTIVAR O POVO BRASILEIRO” (SILVA e SANTOS, 1989, p. 113) e beneficiando-se da confusão do regulamento, a Portela ganharia o carnaval utilizando-se dos até então criticados carros alegóricos para louvar o país, o samba e sua tradição. Essa negociação entre tradição e inovação representada pela alegoria da Portela teria seu elogio e sua justificativa apresentados nas palavras do cidadão samba de 1939:

Tudo evolui. O samba também evoluiu, tomou feição artística, agigantou-se, colocando-se paralelamente a qualquer das outras modalidades carnavalescas do Brasil. Hoje não é como dantes, cercado com indiferença. Pelo contrário, chegamos ao momento de recebermos do querido povo carioca, as maiores consagrações, em recompensa, ao valor da minha gente. A evolução do samba esta se operando com rapidez para galgar as escadas do triunfo definitivo (DIÁRIO CARIOCA, 12 de fevereiro de 1939).

Nesse mesmo ano a Vizinha Faladeira faria um desfile diferente de todas as suas apresentações anteriores. Aproveitando-se do lançamento do desenho animado de Walt Disney no ano anterior (e de seu relançamento em versão origi-



Figura 3: Anúncio do lançamento no Rio de Janeiro da versão original em inglês do desenho animado de Walt Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (DIÁRIO CARIOCA, 23 de fevereiro de 1939)

nal em 1939) (Figura 3) a escola apresentaria o enredo “Branca de Neve e os Sete Anões” desfilando com 400 integrantes, comissão de frente trajando terno de flanela e polainas, bateria fantasiada, carro alegórico com luzes e anões em volta da Branca de Neve. Segundo Francisco Duarte²⁷ a escola buscara um tema do “folclore mundial”, apresentando como Branca de Neve “uma menina branca, filha de italianos, que era linda de morrer”, os anões sendo “meninos maquiados e vestidos como velhinhos, gnomos da mata”.

Para a Vizinha Faladeira, a expectativa pela vitória era grande, mas valendo-se das proibições do regulamento do ano anterior a Portela fizera uma solicitação junto à comissão de julgadores para que a escola fosse desclassificada por utilizar um tema internacional em seu enredo. A atitude revoltou a escola que se sentiu injustiçada e decidiu preparar uma espécie de desagravo para o desfile do ano seguinte.

Em 1940, já em plena Segunda Guerra Mundial (mas ainda sem a participação do Brasil), a prefeitura do Rio de Janeiro investe no carnaval da cidade. Para a Praça Onze é preparada uma alegoria “tipicamente brasileira” em forma de uma grande baiana cobrindo o chafariz, circundada de personagens carnavalescos, entre eles um malandro e uma porta-bandeira (Figura 4).

Trinta escolas de samba desfilaram, mas apenas as 23 filiadas à Uges participaram do concurso. A Vizinha Faladeira prepararia uma apresentação especial com o enredo “Carnaval para o povo”. Como o título já anunciava, a escola se apresentaria “para a população”, desprezando, em forma de protesto, o corpo de jurados. A atitude inédita e ousada da escola de passar por trás da comissão julgadora exibindo a faixa com os dizeres “DEVIDO ÀS MARMELODAS, ADEUS CARNAVAL. UM DIA VOLTAREMOS”, acabaria sendo mais do que um simples protesto. O

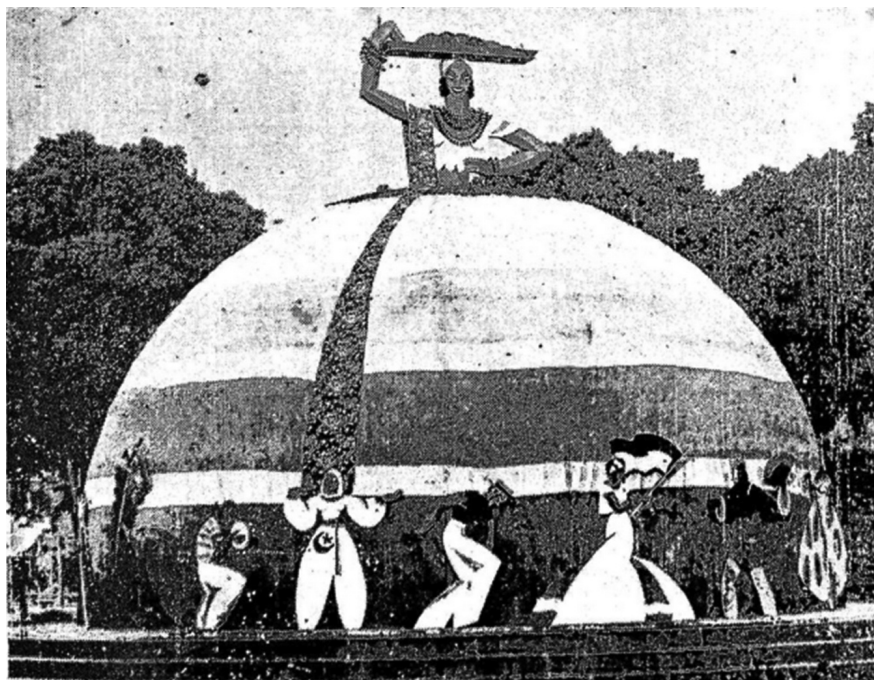


Figura 4: Chafariz da Praça Onze de Junho ornamentado para o carnaval de 1940 (O GLOBO, 2 de fevereiro de 1940)

fato de uma das principais agremiações da primeira década de existência das escolas abrir mão de lutar e encerrar suas atividades soava como uma espécie de rendição a uma força mais poderosa contra a qual não seria possível lutar naquele momento. Uma força avassaladora que marcaria as escolas de samba por muitos anos: a tradição.

TRADIÇÃO

O conceito de tradição, tão caro aos folcloristas da primeira metade do século XX, seria determinante para a formatação da organização e dos desfiles das escolas de samba em seus primeiros anos. É a partir da reafirmação constante de suas raízes “populares”, “negras” e “puras” que as escolas conquistariam, pouco a pouco, um espaço próprio no carnaval carioca e na própria cultura brasileira. A necessidade de preservar valores considerados básicos imporia a elaboração de discursos ligados à negação das ousadias e das novidades associadas, naquela época, aos ranchos, blocos e sociedades. Tais discursos, entretanto, estavam mais afeitos à teoria do que à prática, visto que as escolas não se furtavam às ousadias e a se inspirar nos enredos, fantasias e alegorias das outras manifes-

tações carnavalescas. A utilização de elementos consagrados pelas outras brincadeiras de carnaval, entretanto, dar-se-ia sempre acompanhada de discursos de negociação. Afinal de contas “tudo evolui”, como afirmava o cidadão samba, em 1939. Algumas “evoluções”, entretanto, são mais aceitas que outras, dependendo da capacidade de negociação de cada ator.

O grande “segredo” que explica a forte ascensão das escolas de samba no Rio de Janeiro, que em pouco menos que uma década (1932-1940) saem da total inexistência para um considerável prestígio perante a intelectualidade e as classes populares, pode ser explicado pela notável capacidade de negociação de seus componentes. Vizinha Faladeira e Portela servem, desse modo, como exemplos das contingências dessas negociações. Ambas buscavam um equilíbrio entre tradição e inovação, ambas almejavam impor-se como agremiações respeitáveis e reconhecidas, ambas buscaram afirmar sua forma de entender os desfiles e, em última instância, de determinar os significados do que seria uma escola de samba. Conchavos políticos, interpretação de regulamentos a seu favor e desqualificação das outras escolas foram as armas utilizadas por elas e por todas as agremiações. Pairando acima disso tudo, a ideia de negociação, tal como é entendida pelos estudos culturais (STOREY, 2003, 2009), se estabelece como movimento básico para a formação das escolas de samba. É a partir de resistências e incorporações às proposições da cultura institucionalizada que a cultura popular cria seus textos e práticas. É esse processo que fará surgirem os primeiros grupos de “samba de morro” no Rio de Janeiro, em resposta às lacunas abertas pela intelectualidade num espaço popular que não mais correspondia aos anseios de pureza e tradição da moderna elite intelectual. São essas negociações que ocorrerão nas diversas disputas entre as escolas de samba, ao mesmo tempo atores e objetos desses eventos, que assumirão formas e práticas inesperadas e, muitas vezes surpreendentes. São essas discussões, nem sempre tensas, nem sempre consensuais, que acabariam fazendo com que algumas escolas sobrevivessem e se tornassem verdadeiras glórias da cultura brasileira enquanto outras sucumbissem à sua própria ousadia. As histórias de ambas, entretanto, não são isoladas. O fracasso da Vizinha Faladeira está intrinsecamente ligado ao sucesso da Portela. Ao contrário da primeira, que se recusou a negociar suas inovações e luxo, a segunda se projetaria no imaginário carnavalesco a partir de sua capacidade de dialogar com diferentes interesses, reinterpretando os valores tradicionais e resignificando suas ousadias como espaços de tradição. É exatamente essa capacidade de reinventar constantemente suas tradições adaptando-as aos interesses da intelectualidade sem perder de vista seus próprios objetivos que irá dar o tom das escolas de samba a partir de então. Punida por ousar demais a Vizinha Faladei-

ra tornava-se símbolo de um momento decisivo para as escolas de samba que se afirmariam, a partir de então, como expressões máximas da tradição popular carnavalesca de raiz negra. Fortalecidas pelo reconhecimento da sociedade e pela “rendição” da “poderosa” Vizinha Faladeira, essas agremiações dariam os primeiros passos para ser alçadas, no final da década de 1940, à condição de maiores expressões da alma brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARES *Vizinha Faladeira*. <http://aresvizinha.blogspot.com.br/p/historia.html> (aceso em 27 de julho de 2013).
- ABREU, Marta. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ARAÚJO, Hiram. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Riotur/Oficina do Livro, 1991.
- ARAÚJO, Vânia Maria Mourão de; Felipe FERREIRA. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. *Visualidades (UFG)*, 2012: 10-20.
- ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: avant-garde Paris and black culture in the 1920s*. New York: Thames and Hudson, 2000.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- O mistério do samba*. Direção: Lula Buarque de HOLLANDA e Carolina JABOR. Elenco: Jair do CAVAQUINHO. 1998.
- FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.
- _____. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- _____. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GONÇALVES, Renata de Sá. “Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX.” *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 2006: 71-80.
- _____. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro, PPGSA/IFCS/UFRJ: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.
- SETTI, Ricardo. *Histórias de carnaval: “A morte da porta-estandarte” (Aníbal Machado)*. 7 de março de 2011. <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tema-livre/historias-de-carnaval-a-morte-da-porta-estandarte-anibal-machado/> (acesso em 6 de agosto de 2013).
- SILVA, Marília T. Barboza; SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1989.
- STOREY, John. *Cultural theory and popular culture*. Essex: Pearson Educational Limited, 2009.

- _____. *Inventing popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- TURANO, Gabriel da Costa. "A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inovação, transformação e reconfiguração." *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 2011: 133-142.
- _____. *Devido às marmeladas, adeus carnaval! Um dia voltaremos!: escolas de samba e cultura popular dos anos 30*. Dissertação – Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes/Uerj, Rio de Janeiro, 2012.
- VASCONCELOS, Ary. "Pixinguinha (verbete)." *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. <http://www.dicionariompb.com.br/pixinguinha/critica> (acesso em 7 de agosto de 2013).

NOTAS

- 1 A pesquisa para a elaboração deste artigo contou com o apoio do CNPq através de Bolsa de Iniciação Científica.
- 2 Livros bastante difundidos abordando a história das escolas de samba em seus primeiros anos ignoram o acontecimento de 1940 envolvendo a Vizinha Faladeira. Silva e Santos (1989, p.116) dão destaque ao desfile da Portela e ao fato de não ter ganhado aquele campeonato (Mangueira ficou em primeiro). Cabral (1996) também nada menciona a respeito do fato, comentando apenas que a Vizinha Faladeira foi desclassificada em 1939 por usar tema estrangeiro (p. 125).
- 3 Uma visão geral sobre as escolas de samba nos anos 1930 pode ser encontrada em Turano, 2011.
- 4 Ver, principalmente, o capítulo "O Brasil nacional".
- 5 Sobre o tema, ver também o artigo "O mistério das escolas de samba" (FERREIRA, 2012)
- 6 O nome "corso" é uma referência aos antigos desfiles de carruagens abertas do carnaval romano da primeira metade do século XIX. No Brasil, o termo surge em torno do momento de incorporação dos automóveis às batalhas de confete.
- 7 Sobre a questão da "confusão carnavalesca" no carnaval do Rio de Janeiro na virada para o século XX, ver Ferreira, 2004 (em especial o capítulo "Forma de organização") e Ferreira, 2005 (em especial o capítulo "Um carnaval popular").
- 8 Sobre os grupos, principalmente os ranchos de reis, que participavam das festas religiosas populares do Rio de Janeiro já no século XVIII, ver Abreu, 2000.
- 9 Sobre os significados das modificações dos espaços carnavalescos na festa carioca, ver o artigo "O carnaval em seu lugar" (FERREIRA, 2012, p. 133-141).
- 10 Sobre os ranchos no carnaval carioca, ver Gonçalves, 2006; 2007.
- 11 Sobre o tema ver Archer-Straw, 2000.

- 12 Sobre a construção da visão romantizada das favelas cariocas no início do século XX ver o artigo “Mangueira: o morro e a escola” (FERREIRA, 2012, p. 147-150).
- 13 O termo já fora utilizado, por exemplo, por Aníbal Machado no conto “A morte da porta-estandarte”, publicado em 1925 na revista *Estética* (p. 167-184). O trecho que cita as escolas de samba é o seguinte: “No fundo da Praça, uma correria e começo de pânico. Ouvem-se apitos. As portas de aço descem com fragor. As canções das *escolas de samba* prosseguem mais vivas, sinfonizando o espaço poeirento” (SETTI, 2011, grifo nosso).
- 14 A primeira referência à expressão “escola de samba” no jornal *O Globo* (26 de outubro de 1931), por exemplo, só é detectada em 1931 em uma nota sobre certa escola de samba Braço de Ferro que “não deixava a vizinhança dormir, tal o barulho ensurdecedor que fazia” com seus “pandeiros, reco-recos e outros objetos próprios”, todos devidamente apreendidos pela polícia.
- 15 Desde finais dos anos 20, os sambistas já se organizavam em grupos como o bloco “Velha Guarda do Morro da Mangueira” (O JORNAL, 8 de fevereiro de 1929).
- 16 Sobre a importância dos concursos para a organização e adequação dos grupos carnavalescos aos ideais da sociedade, ver Ferreira, 2004, em especial o capítulo “O Brasil nacional” (p. 248-279).
- 17 Os quesitos conjunto e enredo, entretanto, apontam para questões plásticas. O primeiro por incluir, além do canto e das “evoluções”, a expressão visual da totalidade da agremiação; o segundo por se confundir, muitas vezes, com a bandeira das escolas (item obrigatório) que apresentava os temas de cada grupo bordados ou pintados em suas faces. A presença de estandartes era opcional; estes, entretanto, não seriam julgados (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 de fevereiro de 1933).
- 18 Na década de 1930 o personagem da baiana de carnaval se tornara o grande representante da brasilidade carnavalesca, sendo explorado em anúncios, ilustrações e decorações de rua e de salão (Figura 1).
- 19 Sobre os diferentes significados da baiana de escola de samba, ver Araújo e Ferreira, 2012.
- 20 Grande parte das informações sobre a escola de samba Vizinha Faladeira foi obtida na coleção de documentos e manuscritos de Francisco Duarte que se encontra no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- 21 É importante destacar que nesses primeiros anos ainda não havia um concurso único e “oficial” entre as escolas, mas o certâmen que ocorria na Praça Onze no domingo de carnaval já adquirira certa precedência sobre outras eventuais disputas. A historiografia do carnaval carioca (SILVA, SANTOS, 1989; CABRAL, 1996), entretanto, ignora a existência do concurso realizado na Praça Onze em 1934, considerando a disputa acontecida no Campo de Santana

aquele “oficial”. Francisco Duarte, por sua vez, em matéria publicada no *Jornal do Brasil* de 25 de fevereiro de 1979, afirma que houve concurso na Praça Onze que consagrou a Vizinha Faladeira campeã daquele ano (apud TURANO, 2012, p. 94).

- 22 A declaração de Saturnino Gonçalves, presidente da escola, de que “um júri capacitado para julgar a sua escola tricampeã deveria possuir elementos que entendessem de literatura, poesia e música” (SILVA e SANTOS, 1989, p. 64) esclarece as razões de sua atitude de recusa e destaca os interesses envolvidos nas diferentes formas de avaliação.
- 23 Um dos componentes da escola explica como era obtido o dinheiro para a apresentação da escola: “Era Vizinha Rica porque nós tínhamos um luxo; onde chegava era todos dizendo ‘Chegou a Vizinha Rica’ era lamê de 42 mil réis o metro, era belbutina. O pessoal que saía na Vizinha tinha diversos truques para arranjar dinheiro. Um deles era fazer o Mira, que era banqueiro de bicho e integrante da escola, assinar no livro de ouro, depois passar no comércio do local e depois sair pela cidade correndo tudo quanto era banqueiro, dizendo ‘foi o seu Mira quem mandou’. Assinavam tudo que era uma beleza” (Manuscrito da Coleção Francisco Duarte – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – caixa 54 – envelope 31).
- 24 Informações constantes de manuscrito da Coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Coleção Francisco Duarte, caixa 10 e envelope 10.
- 25 Como a transmissão do programa de rádio governamental “A hora do Brasil” diretamente da quadra da Mangueira para a Alemanha, em 1936 (DIÁRIO CARIOCA, 31 de janeiro de 1936).
- 26 Provavelmente os jurados se referiam às fantasias de baianas e malandros em oposição àquelas dos blocos e ranchos, mais ligadas aos enredos mirabolantes e com grandes esplendores.
- 27 Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Coleção Francisco Duarte, caixa 10 e envelope 13.

Gabriel da Costa Turano é mestre em artes pelo PPGARTES/Uerj e graduado em história pela UGF.

Felipe Ferreira é pós-doutor em letras pela Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, doutor em geografia cultural pelo PPGG/UFRJ, mestre em antropologia da arte pela PPGAV/UFRJ, graduado em artes pela EBA/UFRJ, professor adjunto do Instituto de Artes/Uerj e coordenador do Centro de Referência do Carnaval, Rio de Janeiro, Brasil.

Recebido em: 25/07/2013

Aceito em: 29/08/2013