

CHAPA BRANCA

FARDA E FANTASIA NOS DESFILES DA BEIJA-FLOR (1973-1975)

Carlos Carvalho da Silva (UFRJ)

Neste artigo, propomos estabelecer um estudo sistemático dos enredos chapa branca no GRES Beija-Flor de 1973 a 1975. Nos periódicos da época e por meio da política cultural, identificamos a interpretação dos enredos que enalteceram as realizações governamentais durante o chamado milagre brasileiro no regime militar. Na produção textual (enredos e samba-enredo) observamos relações com a ideologia militar. Isso caracterizou a imagem negativa relacionada à agremiação nilopolitana, com o estigma de Unidos da Arena, fardo atribuído pela imprensa escrita.

**POLÍTICACULTURAL; CULTURAMATERIAL; CARNAVAL;
BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS; CHAPA BRANCA.**

SILVA, Carlos Carvalho da. Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor (1973-1975). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.14, n.1, p. XXX-XXX, mai. 2017.

UNIFORM AND COSTUME IN BEIJA-FLOR SAMBA-SCHOOL PARADES (1973-1975)

Carlos Carvalho da Silva (UFRJ)

In this article, we propose to establish a systematic study of the “official” themes in Beija-Flor samba-school from 1973 to 1975. In the periodicals and through cultural politics, we identified the interpretation of the plots that praised the governmental achievements during the so-called Brazilian miracle in the military period. In textual production (themes and sambas) we observe relations with military ideology. This characterized the negative image attributed by the press related to the samba-school.

**CULTURAL POLICY; MATERIAL CULTURE; CARNIVAL;
BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS SAMBA-SCHOOL.**

SILVA, Carlos Carvalho da. Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor (1973-1975). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.14, n.1, p. XXX-XXX, mai. 2017.

O artigo analisa os enredos do GRES Beija-Flor conhecidos como chapa-branca, de 1973 a 1975, e referentes ao período do governo militar chamado de Anos de Chumbo (1968-1974). O regime de governo alterou a visão do carnaval, sugerindo enredos que enalteciam os projetos e realizações governamentais visando construir um ideal de país promissor. É, portanto, de extrema importância investigar quais foram os procedimentos aplicados pelos técnicos e carnavalescos para idealização e confecção dos figurinos e alegorias. Também se faz importante verificar como esse mecanismo pôde estabelecer um discurso, sobretudo na Beija-Flor, cujos desfiles da época acabaram por ficar negativamente marcados.

A metodologia envolve diversos procedimentos de análise e reflexão. Em princípio, foi realizado um levantamento de estudos teóricos e bibliografias pertinentes ao tema. Houve momentos em que a investigação seguiu por caminhos não esperados: por se tratar de um assunto que não traz boas lembranças e pelo tempo transcorrido, há falta de informações e de atores disponíveis para entrevistas.

Relacionamos as realizações do milagre brasileiro e os desfiles da agremiação nilopolitana, indo além dos acontecimentos políticos que permearam o regime militar, durante as décadas de 1960 a 1980, e observando a cultura material produzida a partir dos enredos referentes aos anos citados, visando criar um conceito dos enredos chapa-branca. Delimitamos, assim, os impactos dos anseios dos militares e sua ideologia e, para tanto, trazemos à luz as representações visuais dos desfiles da agremiação, suas tensões e os conflitos existentes durante a década de 1970.

Destacamos a importância da pesquisa de campo, para a coleta de entrevistas e depoimentos, bem como o contato direto com o carnaval, tanto como observador quanto como carnavalesco, que possibilita uma vivência forjando um olhar não apenas sistemático, mas também crítico da realidade. Um olhar estimulado por julgamentos diferentes, que vislumbram algumas conclusões e conceitos aprimorados, possíveis àqueles que tomam parte como agentes e atores da festa.

Traçamos a importância da elaboração de um estudo sistemático dos enredos do GRES Beija-Flor entre 1973 e 1975. Para tanto, descrevemos a noção do termo chapa-branca, assim como o conceito de enredo, a cultura no carnaval e um breve histórico da agremiação objeto de nossa pesquisa.

Nosso interesse pelos enredos denominados chapa-branca se deve ao fato de nunca terem sido até então objeto de estudo; investigamos, portanto, as questões históricas e culturais, percebendo como foi construído o discurso visual da agremiação nesses três desfiles. Assim, estudamos os fatores que levaram a Bei-

ja-Flor a desenvolver nos enredos de 1973 a 1975 relações com as realizações governamentais durante o chamado milagre brasileiro.

Ao traçar a relação existente entre a instituição carnavalesca e o regime militar, buscamos nos sambas-enredos, nos depoimentos e periódicos, material pertinente para delimitar o pensamento desses enredos chapa-branca. De fato, conhecer tais mecanismos e suas engrenagens é necessário para abordar as ligações entre a cultura do carnaval e a política, pois são esclarecedoras para construção de uma lógica das transformações culturais e estéticas da festa carnavalesca.

O CARNAVAL DO POVO E A FANTASIA DOS MILITARES

Estabelecemos breve descrição da trajetória dos enredos do GRES Beija-Flor durante os anos 70, período de profundas transformações estruturais nos desfiles. Ao explicar a lógica desses desfiles, definimos o principal conceito que servirá de fio condutor – o enredo – como ele surgiu, seu conceito e importância para um desfile de escola de samba.

Com referência aos enredos chapa-branca¹ da Beija-Flor, não foi realizado nenhum estudo sistemático mais aprofundado que aborde as relações entre os temas desenvolvidos pela agremiação e o governo durante o regime militar. Em Augras (1998), encontramos referências de como enredos enaltecem as realizações durante o regime e de que forma foram contextualizados no momento em que a política cultural (CALABRE, 2009) sofreu reformulações junto à política ideológica militar. Trazemos aqui evidências a partir dos estudos de Bezerra (2010) para construção de um discurso que justifique a proposta da investigação.

A inexistência de um conceito que explique o termo chapa-branca pode levar a diversos desencontros e afirmações sem fundamentos, que por ora não foram claramente identificados. Por isso, recorreremos aos enredos da agremiação de 1973 a 1975 e criamos a relação existente entre as realizações do governo militar, nitidamente expressos em seus sambas, e as formas de cooptação da ideologia nas manifestações culturais para divulgação positiva do milagre brasileiro.²

Retornamos à década de 1960 a fim de analisar a posição da cultura e seus desdobramentos para, por fim, ter um olhar mais atencioso sobre os enredos da agremiação nilopolitana. Consideramos a atuação do regime militar a partir da criação do Conselho Federal de Cultura, durante a presidência do marechal Castelo Branco (1964-1967), que relacionou o projeto de modernização do país ao idealismo de integração e segurança. Durante o regime militar, o governo investiu não só nas censuras aos opositores ao regime, mas também nas práticas culturais que se integrariam ao projeto ideológico militar. Fez parte da estratégia de

política do Conselho Federal de Cultura “formular a política cultural nacional, no limite de suas atribuições” (CALABRE, 2009, p. 69), o que fortaleceria o alcance nacional em união à modernização das instituições, principalmente, das telecomunicações e da indústria cultural.

CHAPA-BRANCA: O QUE É VOCÊ?

Na historiografia do samba, costuma-se atribuir à Beija-Flor de Nilópolis a pecha de agremiação chapa branca (talvez seja melhor dizer “chapa verde oliva”) da ditadura, com enredos de louvação ao Brasil dos militares (SIMAS, 2015, p. 47).

Para a definição do termo chapa-branca nosso ponto de partida será o seguinte: “os automóveis oficiais usam uma chapa branca” (NASCENTES, 1966, p. 168). É do senso comum e usada até hoje a associação do termo chapa-branca às placas de carro e assuntos relacionados aos governos. Dessa forma, o entendemos convencionalmente relacionado a qualquer elemento, cultural ou não, pertencente à ideologia do regime militar, ou em último caso à ideologia governante.³

DECIFRANDO O TERMO ENREDO

Segundo Ferreira (2012, p. 180-181) uma breve definição do conceito de enredo seria a seguinte:

O primeiro momento do processo de criação do desfile de uma escola de samba é a criação do enredo. É a partir da história a ser contada pela agremiação que irão se articular os diferentes elementos visuais e musicais que compõem o desfile.

O enredo, conhecido como tema central, pode ser considerado o eixo para elaboração de um texto documental. A partir do tema, pode haver desdobramentos em diversos outros assuntos de acordo com a visão de cada carnavalesco, conforme sua idealização. As mudanças estruturais na elaboração dos enredos começaram em 1959,⁴ “tempo [em] que, popularmente, a palavra enredo ainda era usada também como sinônimo de alegoria” (LOPES, SIMAS, 2015, p. 109).

Ao longo da história, os textos são compreendidos como base argumentativa para todos os fins do carnaval, sendo distribuídos para os compositores e servindo também de documento para acompanhar o desenvolvimento e organização plástica da escola. Enquanto o enredo fala, o samba canta, fornecendo o conteúdo temático e simbólico para ao desfile das escolas.

Nos depoimentos coletados por Farias (2007, p. 15-17) encontramos algumas definições pertinentes para enredo:

O enredo é, de um ponto de vista teórico-conceitual, a preposição de realidade ficcional, descritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor do sentido de um desfile de Escola de Samba. É a concepção de base que estrutura toda a realização semiológica do espetáculo que ocorre por 80 minutos na Avenida (Clécio Quesada, ex-julgador do quesito enredo).

Ao contrário do frevo e do coco, que são apenas folguedos, precisa de uma história (Fernando Pamplona, carnavalesco).

Obra literária, fundamentada em pesquisas rigorosas, com raciocínio lógico e de fácil compreensão. Tem que ter clareza no enfoque e na organização dos dados (Alexandre Louzada, carnavalesco).

Dessa forma, o enredo pode ser visto como a narrativa de um tema a ser desenvolvido sob aspectos que são estruturais no desfile: musical (samba), textual (sinopse) e visual (fantasias e alegorias). Na história dos desfiles são diversificadas as temáticas que se tornam objetos de enredo:⁵ temas históricos, mitológicos, abstratos; no caso de nossa investigação, temas patrióticos ou nacionalistas.

Nesse sentido, podemos considerar as alterações dos enredos durante a década de 1970 relacionadas com os acontecimentos de ordem política e econômica a partir da década de 1960 – como o crescimento da economia brasileira com a “internacionalização do capital” (ORTIZ, 1995, p. 114), que trouxe ao país consequências imediatas, como crescimento do mercado industrial na produção de bens culturais. O Estado não limitou suas orientações apenas a proibições, mas também introduziu ações disciplinares, nas quais militares, em nome da Segurança Nacional, utilizaram-se de mecanismos táticos e ideológicos para a legitimação e centralização de seu poder. O Estado, enquanto entidade que exerce o poder sobre as atividades sociais, preocupado com a integração nacional, garantiu o fortalecimento dos meios de comunicação, fator determinante durante os Anos de Chumbo (1968-1974), período em que o regime alterou a visão do carnaval com os enredos que enalteciam as realizações do governo com enfoque de um país promissor durante o milagre brasileiro.

O crescimento econômico do país e os meios de comunicação uniram forças para difundir seus ideais com mensagens associadas a um *estado emocional* (ORTIZ, 1995, p. 116). Paralelamente, durante o governo do general Médici (1969-1974), foi introduzido um órgão criador de campanhas publicitárias enaltecendo as realizações durante o regime militar.

A Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) criada em 14 de janeiro de 1968, tinha como objetivo principal difundir junto à opinião pública uma imagem melhor do governo (ABREU, PAULA, 2007, p. 30-31). O caráter das propagandas

das era de teor ufanista, apelando para a emotividade da população. Conforme Abreu e Paula (2007, p. 30), os objetivos da Aerp são os seguintes:

Formular e aplicar uma política capaz de, no campo interno, predispor, motivar e estimular a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento e, no campo externo, contribuir para o melhor conhecimento da realidade brasileira.

A imagem do país era divulgada mediante campanhas ao longo do regime militar, transmitindo uma visão positiva aos futuros governantes e exaltando seus líderes da época. Para tanto, diversas assessorias foram espalhadas pelo Brasil, e a evolução do mercado de propagandas associou-se ao Estado, para ter maior alcance junto às massas populares da sociedade. Perceberam, assim, que com incentivo à divulgação e ao crescimento da indústria cultural alcançariam seus objetivos de integração social. Como exemplo disso, o mercado fonográfico teve amplo aumento na venda de LPs⁶ de samba-enredo a partir da década de 1970.

A interferência do governo nos enredos das agremiações será clara com a associação de temáticas “mais atuais e construtivas” (JORNAL DO BRASIL, 13/10/1970, p. 6) para a realidade brasileira, pois os temas até então apresentados pelas agremiações afastavam-se do interesse do progresso durante o milagre brasileiro.

Observamos, pela reportagem acima mencionada, que o presidente da Associação de carnaval Amaury Jório, ao realizar seu pedido de mais verba para as escolas de samba, teve como resposta desfiles mais condizentes com a realidade brasileira. Em outro momento, agremiações do grupo 2 de escolas de samba solicitaram mais visibilidade e respeito diante a divulgação de seus desfiles: “O governo e a imprensa precisam dar mais atenção às escolas de segundo grupo (...) não temos plateia. E o senhor já viu samba sem plateia? Nossos desfiles nunca foram televisionados, ninguém se interessa” (JORNAL DO BRASIL, 20/02/1973, p. 14).

Embora nosso estudo esteja focado na agremiação de Nilópolis, a Beija-Flor, não poderíamos deixar de citar as suas coirmãs⁷ e os enredos por elas desenvolvidos, observando trocas que davam mais visibilidade aos enredos que valorizassem as realizações do governo militar.

Algumas agremiações, principalmente do segundo grupo,⁸ desenvolveram suas temáticas *de acordo com a realidade* do país, entre elas: GRES Mangueira, 1971, com Modernos Bandeirantes; GRES Santa Cruz, 1971 no grupo 2, com Três fases da poesia; GRES Unidos de Cabuçu, 1971 no grupo 2, com Ninguém segura este país; GRES Imperatriz Leopoldinense, 1972 com Martim Cererê; GRES Caprichosos de Pilares, 1972 no grupo 2, com Brasil, a flor que desabrocha; GRES

Tuiuti, 1972 no grupo 2, com Sempre Brasil; GRES Unidos de Lucas, 1972 com Brasil das 200 milhas; GRES Império da Tijuca, 1973 no grupo 2, com Brasil, explosão em progresso e GRES Tupy de Brás de Pina, 1975 no grupo 2, com Brasil, glória e integração.⁹

Não encontramos reportagens a respeito das agremiações do segundo grupo supracitadas, o que se justifica pela falta de visibilidade dessas escolas de samba. Para confirmar a existência de insatisfação dos enredos patrióticos, tomamos por base algumas declarações referentes ao enredo do GRES Mangueira, Modernos Bandeirantes, que homenageou a evolução da aviação brasileira, incluindo o Correio Aéreo Nacional. Conquistando o quarto lugar nesse desfile, que “foi quase um fiasco”,¹⁰ a escola foi vaiada pelos espectadores do desfile, e

as alegorias também não tiveram o esplendor dos anos anteriores, talvez porque o tema Moderno Bandeirantes não permitisse algo melhor ou porque o idealizador do enredo, bem como o artista encarregado por confeccioná-lo, não tinham encontrado inspiração necessária. (CORREIO DA MANHÃ, 25/2/1971, p. 4)

Esse relato da agremiação do primeiro grupo, respeitada entre as demais, permite perceber a insatisfação do público e dos próprios componentes da escola de samba com o enredo proposto. Constatamos, contudo, que os enredos nacionalistas permaneceram até a primeira metade da década de 1970 sendo desenvolvidos pelas escolas de samba.

CARNAVAL NA CULTURA CARIOCA

O conceito de cultura ao longo do século XIX é definido, por diversos antropólogos, como tudo aquilo que é produzido pelas sociedades em qualquer plano, material ou imaterial. Podemos compreender que a cultura caracteriza o modo de vida relacionado à estrutura social, pelo processo mental que conduz ao estado de práticas culturais, em que a arte será usada como instrumento de um processo de socialização do ser humano.

Trazemos ao nosso entendimento a cultura popular por meio dos ritos e espetáculos, em que as festas carnavalescas são apresentadas como um “processo contraditório” (BAKHTIN, 2002, p. 23), negando as hierarquias do Estado e da Igreja católica. Observamos que fronteiras foram ultrapassadas entre as culturas e os domínios das práticas sociais, fenômeno da influência das elites sobre as classes mais baixas da sociedade. É nesse contexto de aproximação cultural pelas elites que existem distintas formas de caracterizar a cultura popular.

A construção do conceito de cultura popular ultrapassa os limites exatos das características estabelecidas em diversas estruturas sociais; devemos obser-

var, além do conhecimento histórico, os autores que delimitaram a compreensão do que seja popular. Para tal, recorreremos ao crítico literário Bakhtin (2002) e ao historiador Burke (1989), traçando os pontos de vista de cada autor e suas aproximações conceituais a respeito da cultura popular e das festas carnavalizadas.

A investigação de forma interdisciplinar proporcionou entendimento acerca da cultura popular e seus desdobramentos ao longo dos séculos a partir da Idade Média, possibilitando melhor definição dessa demarcação dos espaços entre as camadas sociais e suas manifestações. O povo remete às camadas mais puras dos grupos sociais, ditas rurais e que serão retratadas como naturais e com resquícios do passado, com tradições repassadas pela oralidade.

Essas manifestações desenvolvidas pelas camadas mais simples entraram em contato com outras, praticadas pelas camadas dos centros urbanos. Temos em Burke (1989) um estudo que se debruça sobre as questões culturais, transmitidas por meio das tradições, menores e maiores ou ainda por entender, da baixa e da alta cultura. Com isso, devemos observar que o conceito de cultura vem abarcando tudo o que é apreendido de uma estrutura social, de suas produções e festividades.

Embora a cultura tenha, dentro de uma visão tradicional, tomado uma posição centralizadora, às vezes díspar, ela é composta de valores materiais e simbólicos, criados e perpetuados por extratos inferiores da sociedade que a desenvolve. As relações existentes entre as culturas durante o período medieval, segundo Bakhtin, passam pelas formas e pelos conteúdos dos sistemas de produção, produzindo encontros e fusões culturais importantes para continuidade de ambos os domínios da cultura.

Encontramos na literatura de Bakhtin, o cerne da cultura cômica popular, um grande repertório no qual o autor se aprofunda em questões das festas populares durante a Idade Média e o Renascimento e seu emblema principal – o carnaval. Segundo o autor, o carnaval tinha papel central na sociedade medieval, com as festas carnavalizadas do período, que aparecem em outras festividades, entre as religiosas, de aspecto mais cômico e popular, sendo o público tratado, ainda, como a criação de um segundo mundo.

Essa dualidade estaria relacionada diretamente às questões do Estado feudal e da Igreja, como toda a hierarquia e a religiosidade feudais impostas, e o rebaixamento e destronamento das verdades e certezas da esfera oficial da sociedade. Bakhtin encontrou duas palavras para sintetizar sua análise diante a cultura cômica popular – o universalismo e a liberdade.¹¹ As festividades populares e o carnaval trazem ao nosso entendimento uma relação intrínseca do oficial à existência humana para confirmar a ordem social do período, pois, embora existam

questões hierárquicas determinantes para a sociedade, as festividades tinham por finalidade a consagração do rompimento com as hierarquias. Com base na literatura de Bakhtin, podemos concretizar o pensamento de que as festividades durante a Idade Média e o Renascimento não reforçaram as instituições oficiais. Elas transformaram as sociedades, oferecendo uma nova experiência de vida fora das hierarquias impostas pelo Estado feudal e pela Igreja.

Para complementar a literatura de Bakhtin no que tange à cultura popular, trouxemos a explanação realizada pelo historiador Burke (1989) a respeito da divisão de classes como tradições menores e maiores. Burke demonstra como a noção romântica de cultura popular corresponde a uma redefinição profunda e histórica dos parâmetros de um sistema cultural. Tanto para Bakhtin (2002) quanto para Burke (1989), o carnaval ocupa um lugar importante na ideia de cultura popular, que contextualizamos abaixo de acordo com o historiador Burke.

No entendimento amplo do carnaval, como manifestação sociocultural para apreensão das questões propostas diante dos processos da cultura popular, está implícita a necessidade de qualificarmos as distintas e simultâneas formas culturais que conviveram ao longo dos séculos, dentro de diversos grupos sociais. Para Burke (1989), entretanto, a noção de cultura popular necessita de um desenvolvimento que dê conta dos processos socioculturais mais amplos, pois a cultura popular demanda uma percepção da heterogeneidade cultural, que é inerente à constituição dos grupos envolvidos nas classes sociais.

A visão romântica de Burke ao analisar a cultura popular recai sobre a nacionalidade em ascensão numa tentativa organizada dos grupos sociais em negar aquilo que vem do exterior e reviver sua cultura tradicional. Para o historiador, a ideia de nação foi oriunda dos intelectuais e imposta ao povo, o que demonstra, além da oposição entre elite e povo, a associação do universo do carnaval e seus valores à cultura popular.

Para compreender a cultura popular ultrapassamos os limites entre várias culturas, dos povos e das elites, concentrando-nos nas interações entre as diferentes camadas da cultura ao chamar atenção para a participação fundamental das classes altas na cultura popular, especialmente marcante nas festividades. Os limites de uma cultura ou de uma tradição não acompanham os de classes ou de grupos, mesmo quando, ao longo dos séculos XVII e XVIII, as elites deixavam de frequentar as pequenas tradições, acarretando seu afastamento da cultura popular e a construção de uma nova configuração, mais intelectualizada, e de aproximação das formas culturais pertencentes ao povo.

A construção de unidade acerca da cultura popular se deu pelo conjunto de elementos construídos a partir de diversas variações e distinções locais. Os

elementos referidos por Burke são representados pelos agentes sociais como artistas e artesãos em interação a seu público, assim como os elementos produzidos por eles – objetos e expressões –, o que garantia a unidade na produção cultural. Finalizando, as variações dos elementos em que surgiram as festas e os rituais ocupam tais grupos sociais.

Dessa forma, com os apontamentos de Burke, temos, dentro do contexto, o carnaval que ocupa um lugar central na visão da cultura popular. Para o autor, o carnaval era a época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão. Esse diálogo, que se aproxima da literatura de Bakhtin, engrandece nossa pesquisa sobre cultura popular, que é ampla e pode trazer novas formas de continuidades, e não necessariamente rupturas do que antes só era produzido oficialmente.

Detectamos uma multiplicidade das vozes existentes para conceituar a cultura popular e o carnaval, e seus agentes responsáveis pela manutenção de suas tradições. Ao desdobrar os conceitos, precisamos antes compreender como as escolas de samba alcançaram o patamar da essência popular, adaptando-se às novas realidades no carnaval carioca.

Podemos entender as escolas de samba como associações específicas de estados inferiores urbanos do Rio de Janeiro, durante a década de 1920, época em que as atividades carnavalescas seguiam uma organização da burguesia dos centros urbanos. Tais atividades se organizavam em bailes de máscaras em clubes, cortejos nas avenidas e em cursos de famílias fantasiadas na conhecida “terça-feira gorda” (QUEIROZ, 1992). Os estímulos às competições se davam por meio de premiações das empresas que apoiavam os desfiles e da imprensa mais popular.

As classes menos favorecidas assistiam aos desfiles, dos quais os negros e mulatos eram proibidos de participar. Diversos setores das minorias não pertencentes aos desfiles, entre eles artesãos, operários e doqueiros, organizaram-se para brincar o *seu* carnaval, mesmo coibidos pela polícia.

Ao considerar o pensamento de Queiroz (1992, p. 94)), quando afirma o talento das classes menos favorecidas, percebemos que a originalidade de seus instrumentos musicais e de suas canções e danças tornou-se primordial para conquistar a atenção do público. Naquele período, tudo referente aos negros obteria destaque na história: “os jornais da época incentivaram largamente tais grupos, mostrando-os como participantes legítimos do Carnaval, chamando a atenção para o seu exotismo que, no entanto, era também rotulado de nacional” (p. 94).

Um nacionalismo exacerbado nessa época levava a tudo classificar como *brasileiro*, o que tinha aprovação das camadas superiores (QUEIROZ, 1992, p. 93).

O tema *brasilidade* será abordado adiante, pois antes devemos examinar como o carnaval e as escolas de samba penetraram as camadas médias urbanas da sociedade até alcançar a posição de *expressão nacional*.

Os grupos menores começaram a se organizar, surgindo, então, associações carnavalescas, que se configuram como uma resposta à visão negativa da sociedade do *asfalto*, cultivada em relação ao “popular” (FERREIRA, 2012, p. 144). A partir da criação dos grupos de samba do morro, com toda sua simplicidade e inocência, a fim de brincar o seu carnaval, nasce a primeira escola de samba, denominando-se Estação Primeira de Mangueira,¹² em 28 de abril de 1928. E outras associações surgiram reforçando o caráter da festa. A imprensa, segundo Queiroz, incentivou largamente as associações carnavalescas, promovendo concursos, com premiações aos grupos que desfilavam. De acordo com Ferreira (2012), em 1934, algumas escolas de samba se reuniram para fundar a União das Escolas de Samba (UES), entidade que passaria a centralizar o contato entre os grupos e o poder público.

Rapidamente, o carnaval das pequenas associações foi descoberto, e, em 1935, houve o primeiro concurso oficial das escolas de samba, promovendo o reconhecimento a partir de uma data no calendário oficial carioca. Para oficializar as participantes, foi introduzida a sigla GRES (Grêmio Recreativo Escola de Samba) no nome de cada uma, além de distribuição de recursos financeiros para confecção de fantasias e alegorias. A partir do reconhecimento diante da população, essas agremiações atraíram um novo público para a festa.

A evolução das escolas de samba a partir da década de 1930, quando são consideradas atrações carnavalescas com seus desfiles, pode ser observada, por exemplo pela criação de regras pelas entidades representativas,¹³ que proibiam manifestações políticas ou reivindicações nos desfiles, assim como acontecimentos da época, além do apelo comercial.

Só na década de 1940 as escolas de samba receberam o direito de desfilar nas avenidas centrais da cidade, momento em que o curso já perdia sua expressividade, dando lugar às escolas de samba. À medida que os desfiles ganhavam notoriedade junto à classe dominante, rapidamente o progresso alcançado pelas agremiações fixou-se no imaginário cultural tornando-as legítimas representações da cultura popular brasileira.

A partir dos anos 40, o carnaval carioca cresceu no contexto das festividades na cidade. Os desfiles das escolas de samba projetaram o carnaval carioca como uma grande festa popular brasileira, cuja apresentação alcançou patamares mais altos. Diante disso, em 1957, os desfiles ocuparam a Avenida Rio Branco, conhecida, segundo Ferreira (2012), como palco nobre da folia carioca. Desde

então, as escolas de samba, despertaram atenção para outras esferas da sociedade e atraíram diversos profissionais para auxiliar e desenvolver temáticas para a festa carnavalesca.

Parcerias foram realizadas entre folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores, oriundos das escolas e ateliês de artes, atividades já existentes nos antigos ranchos carnavalescos. Esse fator foi relevante para o aumento da participação da classe média no carnaval carioca, deixando de ser mera espectadora e assumindo posição ativa nos quadros das agremiações. Podemos, assim, concluir com o pensamento de Queiroz (1992, p. 111):

As duas interpretações contrárias do papel das escolas de samba – a da oposição e luta das camadas inferiores contra as superiores, o desfile significando a vitória das primeiras; a da integração das duas camadas através da hegemonia das camadas superiores, que conseguem contornar a situação que desapontava e dela tirar proveito.

O carnaval por aqui descrito reforça as palavras de Burke ao buscar a interação entre as diferentes camadas da cultura e a participação das classes sociais. Nesse aspecto, Ferreira (2012) cita a participação de diversos profissionais como o folclorista Dirceu Néri e da artista plástica Marie Louise Nery no Salgueiro, em 1959; do cenógrafo e professor Fernando Pamplona entre 1960 e 1962; e do cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues em 1961, entre outros que fizeram parte do quadro de profissionais que marcaram com suas competências as escolas de samba e trouxeram para as agremiações uma nova estética nos desfiles.

Detectamos uma multiplicidade das vozes existentes no carnaval e dos agentes responsáveis pela manutenção de suas tradições. Encontramos, assim, uma nova voz nos estudos da cultura popular e no carnaval da década de 1970. Como vimos, nesse período, as escolas seguiam sugestões do Estado, representado pelo regime militar, com os enredos enaltecendo suas realizações, sob a lógica de utilização da cultura para manutenção ideológica, por meio do embasamento para os enredos *chapa branca*, nesse processo de transformação cultural.

Ao estudar as escolas de samba, contudo, é importante a compreensão de como o carnaval se tornou uma festa *tradicional* brasileira, a ponto de ser sinônimo, reiteramos, de *brasilidade*. Queiroz (1992, p. 182) continua a fornecer dados a respeito dessa questão e da própria ambiguidade do termo carnaval, quando afirma que o “conceito de carnaval sempre foi ambíguo; aqueles mesmos que o encaram como festa do conagraamento e da concórdia, também o rotulam de festa da desordem e dos excessos”.

Dessa forma, o carnaval como uma *tradição* seria uma festa transmitida por geração, oralmente e por escrito, mas também porque a “narrativa brasileira toma um aspecto declarado de mito, expressando-se todos os anos, no momento certo e marcado, por ritos específicos” (QUEIROZ, 1992, p. 183). Uma divisão cronológica, segundo Queiroz (1992, p.165), determinaria no Brasil três fases para o reinado de Momo:

A mais antiga, o Entrudo, foi o carnaval das famílias, pois era organizado por parentelas e grupos de vizinhança; o Grande Carnaval ou carnaval burguês foi financiado e comandado pelas grandes fortunas legais que organizavam de maneira que só permitisse a participação das camadas superiores; o Grande Carnaval das escolas de Samba, finalmente, o Carnaval popular, tem seus desfiles compostos pelos cidadãos das camadas inferiores, que deles foram os atores.

Esse encadeamento do ponto de vista histórico aponta para uma narrativa linear que liga as etapas cronologicamente. Porém, o nascimento de uma *tradição* – o carnaval brasileiro – é ponto da definição de uma *identidade brasileira*, sobretudo quando Oswald de Andrade formula a primeira teoria explicativa de “brasilidade”, segundo a qual o povo brasileiro é capaz de devorar tudo o que vê do exterior, digerindo e formando um produto novo “que não pode ser reduzido a nenhuma de suas raízes, sendo também mais variado e rico do que qualquer uma delas” (QUEIROZ, 1992, p. 169).

Essa efervescência intelectual da década de 1930, delineando os contornos do que se entendia por *brasilidade*, estará em consonância com o movimento da alta burguesia, no sentido de adotar o samba e aceitar o carnaval popular como festa *oficial*, marcada sobretudo pelo nascimento das escolas de samba, conforme já dito e reforçado por Ferreira (2012, p. 173), quando trata do reconhecimento das escolas de samba na década de 1930

É parte de um processo de reorganização do carnaval carioca que deixava, então, de ser visto somente como um período de liberdades festivas para assumir-se como uma grande festa da cultura popular nacional.

Manifestação que já nasce com caráter de proeminência, mas também como algo popular e brasileiro, as escolas de samba são frutos das articulações e interesses – da intelectualidade e das camadas populares – que as colocam no centro do universo carnavalesco carioca. Isso pode ser observado na regulamentação de seu formato inicial, o que corresponde a seu desejo de aceitação e reconhecimento pela sociedade. Essa capacidade de negociar e estabelecer estratégias é de suma importância em nossa pesquisa até para a compreensão da acei-

tação, por parte da Beija-Flor, de levar para a Avenida os enredos chapa-branca. Devemos reconhecer que, para ocorrer essa aceitação na década de 1970, haveria, em seus antecedentes, manobras capazes de aproximar as escolas de samba do poder público. Uma pista desse fato é dada por Ferreira, ao afirmar que, além da organização das agremiações em entidades representativas, facilitou e unificou o contato das escolas de samba com o poder público, associando conceitos de tradição e de cultura popular, uma vez que

A força desta narrativa, corroborada pela imprensa e pela intelectualidade da época, sobrepõe-se às novidades incorporadas pelos interesses não só das escolas, mas também do poder público gestalista que marca o período. O resultado é que as escolas incorporam constantemente novas regras (como a obrigatoriedade do tema nacional), formas e discursos a seus desfiles sem, entretanto, perder a 'aura' de respeito e tradição que as define. (FERREIRA, 2012, p. 174-175)

O BELO PÁSSARO LEVANTOU VOO... NASCE A BEIJA-FLOR!

Há, na historiografia do carnaval, algumas referências bibliográficas que relatam em ordem cronológica as festas em relação à ordem de seus acontecimentos. Mesmo que as pesquisas sejam recentes, historiadores têm-se debruçado sobre alguns questionamentos modificadores do carnaval. Ao conhecer um pouco da história da agremiação Beija-Flor percebemos que seus desfiles foram pontuados por vínculos mais fortes com sua comunidade.

Em 1948, um grupo de sambistas reunidos na Rua Mirandela, um tradicional reduto de sambistas de Nilópolis, decide, após a extinção dos blocos Irineu Pena de Pau e dos Teixeira, criar um novo bloco carnavalesco. Reúnem-se no Grêmio Teatral de Nilópolis para acertar a criação, sendo o nome um embate de opiniões.¹⁴ Dona Eulália, mãe do presidente provisório, Milton de Oliveira, ao propor Associação Carnavalesca Beija-Flor, tornou-se umas das fundadoras, a única mulher daquela escola. Não era possível imaginar então que um dia seria a escola reconhecida como uma das mais importantes representantes do carnaval carioca. Suas cores são presenteadas por sua madrinha, a Portela, GRES azul e branco.

Conforme a agremiação foi sendo estruturada, a cultura do grupo surge como uma expressão autônoma, pois expressava valores e tradição do local. A troca de experiência com as demais escolas de diversos portes e experiências ajudaram no delineamento de novos contornos. Essa dinâmica revela como se dá a relação entre a configuração territorial e as relações sociais existentes na formação do espaço. A Associação Carnavalesca Beija-Flor desfila pela primeira vez no

carnaval de 1949, ainda sem grandes recursos. Os participantes do desfile contaram apenas com sua empolgação e o desejo de um dia a agremiação se transformar em uma grande escola de samba.

Em 1954, a Beija-Flor se baseou na obra de Olavo Bilac como tema de seu enredo, O Caçador de Esmeraldas. Nesse ano, o compositor e artista Cabana inscreve a escola na Confederação das Escolas de Samba para participação de seu primeiro desfile no Grupo II. O principal objetivo da escola nilopolitana era chegar ao grupo das elites do carnaval do Estado da Guanabara, o que ocorreu de fato naquele ano, quando a Beija-Flor consagra-se campeã do carnaval.

Com o crescimento do carnaval carioca, quando as agremiações buscam reconhecimento perante a sociedade, ao participar dos concursos, as escolas adaptam as ideias de seus desfiles aos moldes dos regulamentos impostos pelos organizadores. Uma observação relevante diz respeito à introdução de jornalistas e escritores como julgadores do quesito enredo; na verdade, eles não eram apenas jurados nos concursos; também participavam da elaboração dos próprios enredos. No olhar das agremiações, a contratação desses jornalistas e escritores estaria aproximando a realidade do caráter de julgamento. O presidente de honra da Portela, Natal, tinha receio de personagens de outras classes sociais e dos intelectuais no mundo do samba, pois acreditava que eles poderiam acabar com a essência do samba e sua tradição.

Felizmente, a profecia não foi concretizada e, ao contrário, alimentou o desejo das escolas de samba de investir em profissionais de outras áreas, como “professores de artes ou artistas plásticos” (FERREIRA, 2004, p. 281) na segunda metade do século XX. Diferenciar os grupos pertencentes à cultura popular consolidou sua posição no carnaval e automaticamente trouxe às agremiações visibilidade e respeito. O interesse de aproximação com, por exemplo, folcloristas, cenógrafos, figurinistas aumentava a rede de relações das agremiações.

Em se tratando da sua comunidade, a Beija-Flor realiza investimentos ao longo dos anos, trazendo melhores condições aos moradores de Nilópolis, onde famílias de baixo poder aquisitivo vivem uma triste realidade. As famílias Sessim e Abraão buscam amenizar as necessidades do povo e sua realidade socioeconômica, com atividades que serão desenvolvidas dentro dessa grande estrutura social, em prol da comunidade menos favorecida da região de Nilópolis. Interesses políticos também visavam resgatar a dignidade da comunidade aliando a produção cultural na construção de uma identidade cultural.

No início, a pequena escola de Nilópolis tinha, assim como todas as outras escolas, a comunidade local como integrantes e sambistas. O componente era respeitado em sua essência e preservava suas tradições. Os elementos cêni-

cos eram confeccionados, desenvolvidos e manipulados pelas mãos dos sambistas, em proporções diferentes das atuais. A Beija-Flor aprimorou a busca de novas possibilidades. A cultura popular aos poucos obteve novo *status* com a sofisticação de temas e de materiais. Seus produtos atingiram público maior, o que fez a escola de Nilópolis se preocupar com os diversos elementos do desfile.

Em 1964, com o enredo *Café, riqueza do Brasil*, do compositor e artista Cabana, a escola fica em 12º lugar e desfila, em 1965, no Grupo II. Nesse ano, Aniz Abraão David assume a presidência por breve período a fim de alavancar a escola com suas ideias empreendedoras.

A Beija-Flor teria acabado se não existisse a família Abraão David (...) eles colocam ordem na casa, fizeram eventos para arrecadar dinheiro, construíram uma nova quadra e levaram a escola definitivamente para o primeiro grupo.¹⁵

Os limites do ritual festivo e carnavalesco (BAKHTIN, 2002) são ultrapassados à medida que se reforçam os laços entre os envolvidos no carnaval e “diferentes festividades carnavalescas estabelecendo novas formas de inter-relações entre os indivíduos” (FERREIRA, 2012, p. 201). A Beija-Flor consegue, conforme o pensamento de Brandão (1989, p. 13), “oferecer um olhar para o espetáculo com a junção de corpos, gestos e vestimentas, proporcional às diversidades regionais”. Ela transita por todos os lugares, pela casa, pela rua, e pelos demais espaços pertencentes à comunidade.

Será, porém, na década de 1970, após transformações políticas que procuram criar a imagem de um Brasil próspero e promissor, que se evidenciam os enredos chapa-branca. Nelson Abraão David, depois do carnaval de 1972, disputou e conquistou a presidência da Beija-Flor. Em sua gestão, adotou o enredo de exaltação ao regime militar, quando a ditadura “procurava propagandistas do regime” (JUJIARA, 2015, p. 86). A família Simão Sessim era filiada à Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido de sustentação dos militares. De acordo com Bezerra (2010), não existiu de forma simples o funcionamento do esquema político apoiado pela contravenção do jogo do bicho, nem como confirmar se a proposta do enredo Educação para o desenvolvimento, de 1973, partiu do desejo da direção da escola de samba ou foi suggestionada pelos militares do governo. Observamos, em uma reportagem, a visita do secretário-executivo do Mobral, professor Arlindo Lopes Correia, à Beija-Flor. Embora seja leviano afirmar a aceitação por parte da agremiação, a aproximação do professor e sua equipe à agremiação legítima essa ideia do estreitamento das relações entre a Beija-Flor e os militares.

Desde 1964 quando se instala o regime de exceção, cujo caráter repressivo se amplia a partir de 1968, as escolas de samba cariocas sentiram a repercus-

são de seu poder, sobretudo na década de 1970, com a propaganda do milagre brasileiro. Entre as obras faraônicas, como a Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói, o crescimento econômico acelerado e a glória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970, as escolas de samba se veem diante das propostas dos enredos ufanistas. Lembramos a sugestão do Planalto no sentido de que as escolas de samba não desfilassem com apenas temas antigos, mas incluíssem “assuntos que interessam ao progresso atual do país” (SIMAS, 2015, p. 47). Os autores também listaram as agremiações *afinadas com o regime*. Numa referência aos enredos chapa-branca da Beija-Flor, colocam a questão da seguinte forma:

A Beija-Flor, afinal, emendou uma homenagem ao Mobral – o programa de alfabetização do governo Médici – (A educação para o desenvolvimento, de 1973); uma inacreditável profecia sobre o Brasil como potência do segundo milênio, com direito a exortações à Transamazônica, ao turismo, ao petróleo e ao folclore altaneiro (Brasil ano dois mil, de 1974); e a comemoração pelos dez anos do golpe (O grande decênio, 1975), com um samba beirando o inacreditável que saudava o PIS e o Pasep, o Mobral e o Funrural, programa de auxílio estatal ao pequeno lavrador” (SIMAS, 2015, p. 47).

Uma vez que o partido Arena era solidário às realizações do governo no regime militar, apoiando seus projetos, entre eles o Mobral, será que nesse mesmo momento o regime militar utilizou as escolas de samba como mecanismos de divulgação de suas propagandas para alcançar seus objetivos?

Para responder a esse questionamento, comparamos os dois momentos do enredo: primeiro a base textual e, por seguinte, o visual. Afinal, conforme já visto, a agremiação de Nilópolis foi a única que utilizou a mesma temática em três desfiles consecutivos. A carga política encontrada nos desfiles caracterizou o ufanismo em excesso e se refletiu no desafeto da imprensa contrária à ideologia militar. Assim, a escola ganhou apelidos como Unidos da Arena e Escola Oficial do Regime (TAVARES, FREIXO, 2005, p. 137). E, embora os nomes referidos não apareçam de forma clara nos periódicos, as reportagens usam formas pejorativas e conseguiram criar uma imagem negativa da agremiação.

NOTAS

- 1 Conceito que será abordado posteriormente de forma mais detalhada.
- 2 Denominação da época de desempenho favorável da política e da economia brasileiras, de 1968 a 1973, refletindo-se no crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) e no declínio das taxas de inflação. O governo aproveitou a euforia popular provocada pelo milagre brasileiro, para lançar suas propagandas

- políticas desenvolvidas pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp). Queira ler mais a respeito em: Veloso, Villela e Giambiagi (2008).
- 3 De maneira genérica, chapa-branca é o que tem como referência o governo em geral – o poder do Estado –, dando voz a sua política, independente do período histórico, haja vista que a alcunha ainda é aplicada.
 - 4 A partir de 1960, a criação do enredo passa a ser prerrogativa quase exclusiva do carnavalesco que assumia, então, a função de diretor de criação da escola, centralizando as decisões ligadas à visualidade do desfile (FERREIRA, 2012, p.181).
 - 5 Sobre a diversificação das temáticas de enredo, ver Farias (2007), Ferreira (2004) e Guimarães (1992).
 - 6 O aumento da venda de LPs sinalizou o interesse das gravadoras no gênero samba-enredo, proporcionando nova dimensão às escolas de samba como manifestação cultural. Tamanho crescimento deve-se, em grande, parte às inúmeras facilidades que o comércio passou a apresentar para aquisição de eletrodomésticos. Como o mercado de fonogramas se desenvolve em função do mercado de aparelhos de produção sonora, é importante observarmos a evolução da venda dos aparelhos eletrônicos. Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu em 813%, o que explica o faturamento das empresas da indústria fonográfica entre 1970 e 1976 em 1.375%. Encontramos no jornal *O Globo* (21/3/1973) reportagem a respeito da exportação dos sambas-enredos em LPs para EUA e Europa: “Sambas-enredos serão exportados em discos”.
 - 7 Coirmãs podem ser consideradas as agremiações que têm características de origem semelhantes.
 - 8 São escolas de samba com data e local específico para desfilar. Anualmente, elas competem no carnaval para conquistar o primeiro lugar e desfilar em um grupo acima do seu. O grupo 1 é geralmente formado por escolas de samba com maior prestígio e reconhecimento.
 - 9 Jupiara, 2015, p.90-95.
 - 10 *Jornal do Brasil*, 21/1/1972, p.5.
 - 11 Bakhtin remonta ao paganismo para explicar as origens da festa carnavalesca, considerando-a inserida na cultura popular de vários milênios; para o autor, é nítida a identificação do carnaval com as saturnais romanas, cujas tradições permaneceram vivas no carnaval da Idade Média.
 - 12 Nascida no subúrbio carioca servido pela Estação Mangueira da Estrada de Ferro Central do Brasil, no ramal que se dirigia ao fundo da Baía de Guanabara. Para mais informações, q.v. Ferreira (2004, p.332-333).
 - 13 Em 1933 foi fundada a União Geral das Escolas de Samba (Uesb), que em 1939 transformou-se em União Geral das Escolas de Samba do Brasil (Ugesb), de acordo com *Memórias do carnaval* (RIOTUR, 1991, p.178).

- 14 Muitas versões sobre o nome dado, influências de Dona Eulália que era amante de pássaros e em sua varanda tinham bebedouros para beija-flores, assim como a existência de um rancho em Valença – Minas Gerais, chamado Beija-Flor, assim como um sinal enviado, que durante a conversa entre os sambistas, um beija-flor sobrevoou a mesa onde estavam.
- 15 Entrevista de Aloizio Ribeiro, presidente da Velha Guarda da Beija-Flor. *Revista Beija-Flor de Nilópolis*, 2002, p.10-11

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alzira Alves de; PAULA, Christiane Jalles de. *Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2007.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BEZERRA, Luiz Anselmo. *A família Beija-Flor*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989, p. 7-42.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna. Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2009, p. 75-92.
- FARIAS, Júlio César. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- FERREIRA, Felipe. O mistério das escolas de samba. In: _____. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012, p. 142-222.
- _____. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Dissertação (Mestrado), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- JUPIARA, Aloy. *Os porões da contravenção: o jogo do bicho e a ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 109-112.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1966.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1992.

- RIOTUR. *Memórias do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina dos livros, 1991.
- SIMAS, Luiz Antônio. *Para tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015, p.46-53.
- TAVARES, Luiz Edmundo; FREIXO, Adriano de. O samba em tempos de ditadura: as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 a 1970. In: FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswaldo (Org.). *A ditadura em debate: Estado e sociedade nos anos do autoritarismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fábio. Determinantes do “milagre” econômico brasileiro. (1968-1973): uma análise empírica. RBE, v.62, n.2, p.221-246, 2008.

Carlos Carvalho da Silva é mestre em artes visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. cenografo@hotmail.com

