

# O ESTADO NOVO DA PORTELA

## CIRCULARIDADE CULTURAL NA ERA VARGAS

*Guilherme José Motta Faria*

*As escolas de samba, criadas no final dos anos 1920, alcançaram o posto máximo do carnaval brasileiro. As agremiações e especialmente a Portela, durante o Estado Novo deram destaque à visão ufanista de Brasil, afinando seu discurso com o do Governo. A escolha dos enredos, a representação em fantasias e a composição dos sambas demonstram a apropriação da Portela dos discursos nacionalistas. O contato dos sambistas com as cartilhas escolares, produzidas pelo Ministério da Educação e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), permitia uma circularidade cultural, onde as “verdades históricas” e o caráter de exaltação se transformavam em samba.*

### **ESCOLAS DE SAMBA, NACIONALISMO, ESTADO NOVO**

FARIA, Guilherme José Motta. O Estado Novo da Portela: circularidade cultural na Era Vargas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 125-138, 2009.

As escolas de samba, de maneira geral, e especialmente a Portela, durante o período do Estado Novo deram destaque à representação de um Brasil abençoado por Deus, encarnação do paraíso, onde a paz política reinava. A escolha dos enredos e a composição dos sambas demonstram essa apropriação da agremiação de Madureira com a memória coletiva que se construía pela via carnavalesca da história brasileira.

A obrigatoriedade de um discurso oficial não partia somente do governo, mas sim da própria Associação das Escolas de Samba, comprovando a existência de uma cultura estatal-nacionalista na própria sociedade. Portanto, o que o Governo fez não foi mera imposição, pois as agremiações também se identificavam com seu papel social e as características de serem associações difusoras de valores culturais.

## **OS DESFILES DE 1938-1942**

O desfile de 1938 parecia refletir o momento de certa insegurança política que se vivia. A chuva, que costuma ser um dos algozes dos sambistas, fez sua presença e impediu que o concurso acontecesse. Poucas referências foram encontradas em relação a este evento.

Em compensação o desfile da Portela, em 1939, chamou a atenção do público e da comissão julgadora. Não só pela uniformidade do grupo, mas também pela inovação na utilização de materiais pouco usuais entre as agremiações na confecção das fantasias.

O efeito visual foi favorável, pois os tecidos de cetim e lamê brilharam com bastante intensidade. Entretanto, o alto preço dos tecidos e, conseqüentemente, das fantasias impediram alguns portelenses de desfilar. (ARAÚJO, no prelo)

Em frente à comissão julgadora, Paulo da Portela distribuía o diploma a cada um de seus “alunos”. O efeito dessa teatralização foi marcante, pois ao mesmo tempo em que instaurava um clima de cordialidade, dava sentido ao que se propunha o enredo. O público foi ao delírio com a novidade.

A alegoria principal, que era um gigantesco quadro-negro com as inscrições: “Prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil é incentivar o povo brasileiro” (TUPY, 1985, p. 90), frase que, apesar do tempo, se mantém atual até os nossos dias. A mensagem demonstrava também as preocupações com a ampliação de espaços para os componentes das escolas e da própria reserva que se deveria manter, no cuidado para preservar as peculiaridades da cultura brasileira.

Na confecção das alegorias para o desfile de 1940, “Homenagem à Justiça”, se materializou o fenômeno da circularidade cultural e das representações sociais, onde essas formas foram buscadas em outros espaços e veículos de informação. A Estátua da Liberdade, símbolo da cidade de Nova Iorque, materializou o conceito de liberdade e a clássica figura da deusa com a venda nos olhos e a balança na mão, presente em muitos prédios e fóruns desde o início do século XX.

A escola estabelecia seu papel de ligação entre as imagens e ideias, em geral usufruídas pelas elites, e colocava no centro da passarela informações e valores que passaram a circular entre os sambistas e o seu público.

Além da problemática troca de palavras em relação à Justiça, outro fato que deve ter deixado as autoridades um pouco, ou muito, insatisfeitas foi a coreografia de uma das alas que alegoricamente fuzilava a comissão julgadora. Essa ala, fantasiada de militar, carregava como adereço um fuzil que num dos momentos do desfile era apontado para a comissão julgadora. Desrespeito ou teatralização? Num carnaval todo cheio de melindres esse tipo de representação não foi bem compreendido ou aceito.

Em 1941, com o enredo “Dez anos de Glórias”, a Portela fez um impecável desfile e iniciou o seu momento de soberania absoluta no carnaval carioca. Na avenida, fantasiados de baianas<sup>1</sup>, de cadetes, de acadêmicos, de árabes, de diabos<sup>2</sup> e com alas simbolizando a justiça e a união, os componentes da Portela estavam estabelecendo as bases da teatralização e incorporação do enredo enquanto elementos dramáticos, fundamentais para o desfile.

Os componentes distribuíam-se da seguinte forma: na primeira parte vinham 30 baianas; na segunda estavam 12 cadetes; na terceira seguiam 12 acadêmicos; na quarta 20 árabes; na quinta 40 pessoas com fantasias alusivas à União, ao Poder Executivo e ao Poder Judiciário. Fechando a escola estava o coral masculino composto por 100 pessoas e a maior ala da escola, a bateria, com aproximadamente 100 pessoas. (CANDEIA FILHO e ARAÚJO, 1978)

Este desfile e as representações utilizadas pareciam pertencer a uma estratégia de pedido de desculpas pelas situações do ano anterior. Trazendo símbolos da nação e fantasias relacionadas à ordem pública, a agremiação de Madureira procurava trafegar pelos caminhos seguros da legalidade. Principalmente, verifica-se essa assertiva quando se constata que o enredo tinha a dupla leitura da homenagem à própria escola e principalmente ao Presidente Vargas e os dez anos da Revolução de 1930, que o trouxe ao poder.

Aproximadamente 400 portelenses entraram firmes na avenida em 1942. Dispostos a levar o bicampeonato para Oswaldo Cruz. Autor do enredo, Lino Manuel dos Reis, desenvolveu a origem indígena da música brasileira, realçando-a nas fantasias que o grupo utilizava. Com desenho de Juca, que ajudou na representação visual do tema, destacava-se a alegoria “Morro da favela”, que simbolizava o surgimento do samba. Seguiam-se os malandros de camisas listradas, fantasia que aos poucos se tornaria tradicional no carnaval carioca.

Lino e sua equipe foram até o cinema de Madureira e conseguiram uma foto de um arranha-céu de Nova Iorque, coisa rara no início dos anos 1940.

Os carros alegóricos feitos por Lino eram todos em madeira, incluindo as rodas – quando uma delas quebrava, a parte do carro era sustentada por quatro homens, no braço. Lino conseguiu a foto de um arranha-céu, raridade na época, e alegoricamente isso representou Carmem Miranda, que divulgara nossa música.

ca pelo mundo. Um dos carros alegóricos era sobre o morro da Favela, simbolizando o surgimento do samba – os figurinos representavam malandros. (CANDEIA FILHO e ARAÚJO, 1978, p.73)

A utilização das imagens políticas também foram marcas dos primeiros carros alegóricos, nos desfiles das escolas de samba. O já citado pioneirismo da Portela, nesse quesito, permitiu a construção de um imaginário, assentado sob representações sociais e culturais.

## OS DESFILES DE 1943-1947

Na expressão da pesquisadora Dulce Tupy esse foi o início dos chamados “carnavais de guerra”, onde a situação internacional se refletiu diretamente nos preparativos e durante os festejos característicos no carnaval. Várias matérias deram crédito à iniciativa da União Nacional dos Estudantes (UNE) e da Liga da Defesa Nacional (LDN), que batizou o período da festa de Carnaval da Vitória.

Os fatos relacionados à Segunda Guerra Mundial, fartamente noticiados pela imprensa, transformados em paródias nos programas humorísticos das rádios e nos números musicais das revistas teatrais, ajudaram na circulação de ideias e julgamentos de valor acerca dos personagens envolvidos. As escolas de samba também se apropriaram destes temas e personagens.

O enredo no ano de 1943 foi Carnaval de Guerra e as alegorias ironizando Hitler e Mussolini fizeram enorme sucesso. Chamava a atenção também a alegoria que era formada por uma vaca com bandeiras cravadas em seu corpo. A vaca representava os países do eixo, Alemanha, Itália e Japão e o impacto da imagem, criada por Lino, Euzébio e Nilton Oreba, mereceu grande destaque no mundo do samba. Hiram Araújo complementa: “uma vaca, com as bandeiras da Itália, Alemanha e Japão, fincadas no pelo, representando o lixo universal, é uma das alegorias da Escola”. (ARAÚJO, no prelo, p. 27)

Dentro das associações possíveis, essa alegoria, citada anteriormente, me causou grande curiosidade, pois o animal em questão não tem uma carga conotativa ou pejorativa. Muito pelo contrário, a vaca simboliza a fartura por conta de ser um animal que é, praticamente, todo ele, utilizado na dieta humana. Para alguns povos, como os hindus, é um animal sagrado.

Uma pista, entretanto, me permitiu ampliar as possibilidades de entendimento desta representação. Uma marcha carnavalesca, no ano de 1943, fez enorme sucesso, ela se intitulava “Adolfito mata-mouros” e demonstra como o tema da Segunda Guerra Mundial tinha extrapolado o espaço da política e havia ganhado as ruas, as barbearias e os salões durante o carnaval.

A los toros / A los toros / A los toros / Adolfito mata-moros / Adolfito bigodinho era um toureiro / Que dizia que vencía o mundo inteiro / E num touro que morava em certa ilha / Quis espetar a sua bandarilha / Trá lá lá lá lá lá / Lá lá lá lá lá lá / Trá lá lá lá lá lá / Mas o touro não gostou da patuscada / Pregou-lhe uma chifrada / Tadinho do rapaz! / E agora o Adolfito caracoles / Soprado pelos foles / Perdeu o seu cartaz.<sup>3</sup>

É possível que os relatos dando conta da representação de uma vaca na alegoria, corresponderem, na verdade, ao touro dessa marcha carnavalesca, que criava uma associação direta com os fatos e notícias sobre a guerra. Uma das frases ressalta essa intenção reproduzindo a imagem das lanças cravadas pelo toureiro no animal, substituídas na alegoria pelas bandeiras dos países que compunham o Eixo. Mais do que a explicação de Hiram Araújo, de que o animal representava o “lixo universal”, citado anteriormente, creio que a representação utilizada estava mais afinada com a ideia expressa na letra da marchinha carnavalesca, que externava a visão de mundo dos sambistas cariocas em relação aos acontecimentos externos.

Com o enredo “Motivos Patrióticos”, no desfile de 1944, a Portela exaltou os símbolos nacionais (bandeira, brasão da República, letra do hino e armas) presentes nas alegorias e nas fantasias dos seus 500 componentes. A escola homenageava assim os símbolos que eram a representação material da ideia de Nação brasileira, tão acalentada pelo Estado Novo. Desta forma mostrava ao público que era fundamental manter a união num momento difícil e traumático da história da humanidade, onde até soldados brasileiros marcharam para o *front*. Em um desfile com apenas nove agremiações, a Portela chegou ao quarto título consecutivo.

De fato o Carnaval de 1944 ressentiu-se de maior apoio da imprensa. Registrei a partir da pesquisa no jornal Diário de Notícias esparsas notas sobre os festejos. Se antes o espaço era generoso, neste ano, a média era de pequenas colunas, de um quarto de página, noticiando somente os bailes do dia.<sup>4</sup> Em outra página, da segunda seção, aparece outra pequena coluna noticiando os bailes.<sup>5</sup>

Com a proximidade da festa o espaço referente ao Carnaval aumentou um pouco, chegando a ocupar uma coluna inteira e mais um quarto da página, somente informando os bailes nos clubes da cidade. Para termos a noção concreta desse número fracionário e o que ele representava, lembro que o total de colunas por página eram de oito. O que pude também verificar é que o espaço era preenchido com algumas propagandas e pequenas notas relativas ao funcionamento de bancos e determinações da Prefeitura.

Nos anos de guerra a cobertura pré-carnavalesca foi, de fato, muito fraca. A situação era tão absurda que encontrei a coluna sobre carnaval junto dos anúncios fúnebres, que ocupavam a metade da página, dos avisos escolares e “O Diário” nos estúdios, ocupando a outra metade.<sup>6</sup> De fato parecia que o carnaval carioca estava moribundo.

Se não estava morto, parecia pelo menos doente, pois encontrei também a seguinte e inusitada cobertura, os bailes de Carnaval sendo anunciados em duas colunas, junto a um anúncio de tratamento de hemorróidas e ladeados por “Notícias do Exército”, Atos do Presidente da República, dois anúncios de antiácidos para o período do carnaval e uma propaganda de curso de culinária.<sup>7</sup>

Por conta da escassez de notícias relativas ao desfile e do carnaval, de uma maneira geral, passei a procurar evidências do processo de circularidade cultural que os des-

files apresentavam a partir dos filmes em cartaz e das fantasias que eram vendidas pelas lojas especializadas.

Em relação aos filmes, percebo que a guerra produziu um imaginário ressaltando o lado heróico dos soldados norte-americanos. As produções cinematográficas hollywoodianas acabaram por criar um senso comum em relação à participação dos soldados *yankees* liderando as forças Aliadas. Consumíamos assim os valores e expressávamos esse sentimento de respeito vestindo os uniformes militares e outros símbolos dos Estados Unidos, como fantasias carnavalescas.

O anúncio do filme, que estrearia no período pós-carnavalesco, em 24 de fevereiro de 1944, alimentava algumas representações que iríamos reconhecer nas escolas de samba e, principalmente, na Portela durante os Carnavais de Guerra. O que sobressaía na propaganda, no cartaz do filme, era a imagem do protagonista que aparecia com um chapéu de Tio Sam, enviezado como era o costume dos *cowboys*, eternizados no cinema pelas produções norte-americanas.

Estes dois nichos se misturavam e as fantasias expostas nas vitrines e citadas nas propagandas dos jornais demonstravam como as imagens, ideias, valores e representações sobre a guerra, ganharam os salões dos clubes e as ruas da cidade durante o reinado de Momo.

A Exposição apresenta Fantasias para o Carnaval de 1944!!! ... Tio SAM E Hawaii Mais duas originais fantasias para os que gostam de brincar de verdade no Carnaval ! Alegres e refrigeradas para que os foliões possam pular e dançar à vontade ! Fantasias práticas porque depois do Carnaval são lindos TRAJES ESPORTIVOS ! Todas as nossas vitrinas exibem deslumbrantes Fantasias para o CARNAVAL DE 1944!... HAWAI Fantasia vistosa, inspirada nos originais trajes hawaianos. E depois... um elegantíssimo TRAJE – SPORT para seu veraneio ou praia. HAWAI para homens e senhoras... Cr\$ 175,00 Camisa – Slack Hawaii ... Cr\$ 95,00 Calça – Sport Hawaii... Cr\$ 65,00 Boné – Hawaii... Cr\$ 30,00 Para rapazes e mocinhas HAWAI completo... (menos Cr\$ 20,00) TIO SAM Fantasia muito bonita e muito leve para que o calor não “bloqueie” o entusiasmo dos Carnavalescos. Faça um bloco TIO SAM com toda a família e brinque à vontade no Carnaval!... TIO SAM – homens e senhoras ... Cr\$ 125,00 Gôrrro TIO SAM ... Cr\$ 20,00 TIO SAM – completo... Cr\$ 135,00 TIO SAM – para rapazes e mocinhas... Cr\$ 115,00.<sup>8</sup>

A Portela mais uma vez empolgou o público com o enredo “Alvorada do Novo Mundo”. Coube ao artista Lino Manuel dos Reis, mais uma vez, idealizar o desfile da escola que seria o fechamento da série de enredos patrióticos que a agremiação havia apresentado nos últimos anos, orientada pela UNE e pela LDN.

A equipe de barracão, liderada por Lino, criou alegorias que fizeram enorme sucesso, como as que representavam a “volta das forças armadas” e os “acordos ministeriais”. Apresentou também um Panteão alegórico representando as Nações Unidas vitoriosas, trazendo a figura de Hitler esmagado e Mussolini enforcado. No final do desfile, uma alegoria de Tio Sam de pé, tendo Hitler ajoelhado aos seus pés, demonstrava a percepção da ascensão de uma nova força hegemônica na política mundial.

A Portela, como já era de costume, pisou forte na avenida. Um panteão alegórico representava as “Nações Unidas” vitoriosas. As criações fortes, idealizadas por Lino, representavam o sentimento que regia o imaginário popular naquele período.

Em sintonia com as imagens e ideias que circulavam pela cidade, através dos diversos meios de comunicação de massa, que entraram em cena com grande força nos anos 30, a Portela desfilou em 1945 e 1946 utilizando as figuras de Hitler e Mussolini, derrotados e submetidos ao poder do Tio Sam.

Representando os líderes totalitários em posições humilhantes e sujeitados pela nova força econômica e política, a Portela “construiu” uma narrativa, remetendo às mitologias políticas e relacionando à história ao seu tempo, como uma crônica ou charge política, pois o fato em si, contemporâneo aos sambistas, não credenciava a juízos históricos e sim juízos de valor, que de certa forma a agremiação ajudava a consolidar.

Ao som de mais um samba de Ventura, que atendia perfeitamente às novas exigências do regulamento, o povo viu em 1946 a representação dos adversários da democracia sendo humilhados e aplaudiu intensamente. A empatia com o público foi imediata, pois a escola externalizou uma representação social, transformada em consenso no imaginário popular sob o desfecho do conflito.

A circularidade cultural continuava presente neste carnaval, como podemos atestar no anúncio de mais um espetáculo de Teatro de Revista, com a grife Walter Pinto, em que o título é o mesmo que estava sendo o motivador do desfile das escolas de samba. Outro dado que chama a atenção é que no anúncio é utilizado o adjetivo autênticas para designar as escolas que eram representadas em números musicais. Dessa forma, essa manifestação carnavalesca, que não havia ainda completado duas décadas, já sofria com essa disputa entre a modernidade e a guarda da tradição.

Walter Pinto líder dos Espetáculos Musicados Hoje as 20 e 22h CARNAVAL DA VITÓRIA De Luiz Peixoto, Saint Clair Senna e W. Pinto Com os maiores sucessos musicais e autênticas Escolas de Samba!!! O grito de Carnaval de 1946. Em cena A Baiana da Praça 11. Os préstitos dos Grandes Clubes.<sup>9</sup>

Lino Manoel dos Reis e Euzébio Gonçalves idealizaram o enredo “Honra ao mérito”, que prestava uma bela homenagem a Santos Dumont, pioneiro da aviação. A comissão de frente, composta por sambistas da escola, muito bem trajados, abria o cortejo, sob aplausos do público. Diante de cada alegoria, painéis cobertos de brilhantinas platinadas, mais uma novidade portelense, ajudavam na compreensão do enredo. A história de Santos Dumont e suas fases épicas eram contadas em forma de arte popular.

A alegoria representando a Torre Eiffel de Paris sendo contornada por Santos Dumont fez grande sucesso. Um enorme globo com a imagem de Santos Dumont, em que as asas da aviação eram realçadas, também chamava a atenção. No final, a alegoria representando o “túmulo dos heróis” emocionou a todos os presentes.

Lino idealizou um conjunto de fantasias muito bonitas, confeccionadas em cetim, onde predominavam o azul e o branco, as cores da escola. O coro masculino usou fantasias de aviador, numa demonstração de grandiosidade da agremiação, pois essa era até

então a maior ala de uma escola de samba. A organização e o talento dos artistas do barcão portelense possibilitaram esse espetáculo que marcou época na história dos desfiles. A Portela deixou a avenida ovacionada. Favorita absoluta ao título, pois após seis vitórias consecutivas, o público não tinha dúvidas de que ela estava bem à frente de suas adversárias.

## **REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E CIRCULARIDADE CULTURAL NO ESTADO NOVO DA PORTELA**

As escolas de samba, de maneira geral, e especialmente a Portela, durante o período do Estado Novo, deram destaque a uma representação de um Brasil abençoado por Deus, sendo assim, uma encarnação do paraíso, prometido desde o início dos tempos. A escolha dos enredos e a composição dos sambas demonstram essa apropriação da agremiação de Madureira em relação à memória coletiva, que se construía pela via carnavalesca da história brasileira, conectada com as fortes mitologias bíblicas, reforçadas pelas hostes do catolicismo.

Neste caso, a apropriação se dava sob a ótica da informação e não da formação. Decoravam-se as datas e os personagens, tanto nas escolas regulares, quanto nas escolas de samba. Os valores nem sempre eram introjetados. Os sambistas abriam mão de temas relacionados ao misticismo africano, com sua cosmologia e cosmogonia, em troca da aceitação do poder público, dos intelectuais e das classes mais abastadas.

Por outro lado, percebo que a atenção dispensada aos desfiles e a anuência do público sendo cada vez maior, criou, a partir desse fato, condições para que esse momento carnavalesco servisse como canal de divulgação das idéias nacionalistas, que eram a mola mestra do governo Vargas. A utilização dos personagens históricos – seguindo a lógica e a ótica oficiais – e a estética das composições dos sambas-enredo, ressaltando o caráter de exaltação aos recursos naturais e às diversidades culturais do Brasil, tornaram-se recorrentes às escolas de samba.

A obrigatoriedade de um discurso oficial não partia somente do governo, mas sim da própria Associação das Escolas de Samba, comprovando a existência de uma cultura estatal-nacionalista na própria sociedade. Portanto, o que o Governo fez não foi mera imposição, pois as agremiações também se identificavam com seu papel social e as características de serem associações difusoras de valores culturais.

## **OS SAMBAS-ENREDO DO ESTADO NOVO DA PORTELA**

Em 1938, o enredo da Portela foi “Democracia no Samba”, criado por Paulo da Portela. Não foi possível recuperar a letra do samba. O período histórico recortado neste artigo atravessa um momento em que o samba, não tinha conexão com o enredo apresentado. Chama a atenção, entretanto o próprio título escolhido como motivador, pois “Democracia” não era o que havia se instaurado no país. Muito embora, a democracia conclamada é a do samba, numa alusão bastante clara de que no mundo do carnaval havia liberdade.

Em relação aos sambas-enredo, percebemos também que essa definição funcional vai aparecendo no final dos anos 30, tendo novamente a Portela como pioneira. Alguns historiadores e pesquisadores do carnaval datam de 1939, no seu desfile, no qual foi apresentado o enredo Teste do Samba, a primeira apresentação de um samba que se “encaixava” com o enredo. A letra do samba, composto por Paulo da Portela era a seguinte:

Vou começar a aula / Perante a comissão / Muita atenção! Eu quero ver / Se diplomá-los posso / Salve o fessor / Dá nota a ele senhor / Quatorze com dois são doze / Noves fora tudo é nosso / Cem divididos por mil / Cada um com quatro fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola a cuíca / Nós lá no morro / Vamos vivendo de amor / Estudando com carinho / O que nos passa o professor. (COSTA, 2007, p. 75)

O samba de 1940, novamente composto por Paulo da Portela, tinha um verso em que dizia: “Salve a justiça!”. Contudo, na hora em que a escola se apresentava, as pastoras<sup>10</sup> teriam cantado “Pau na justiça!”, em vez da letra original do samba. Esse episódio extrapolou a busca de sentido de veracidade e está cristalizado em todas as fontes consultadas sobre o desfile da Portela de 1940.

A letra completa do samba não se encontra em nenhum lugar. O erro, proposital ou involuntário das pastoras nos legou ao conhecimento, pelo menos um duvidoso verso desse samba. O fato levantado por antigos sambistas era também de que a pouca instrução dos componentes das escolas prejudicava a compreensão do sentido e às vezes da própria pronúncia de certas palavras. (SOIHET, 1998)

Sobre o modo com que esse samba foi cantado, existem algumas divergências que ninguém consegue esclarecer corretamente. Alguns acreditam que o samba foi modificado propositalmente na hora do desfile, como uma forma de protesto diante do momento político que o país atravessava; outros, no entanto, dizem que foi apenas um erro, sem qualquer intenção de criticar a realidade social brasileira.

Quanto ao desfile de 1941, na dupla homenagem, já comentada anteriormente, também não consegui recuperar a letra do samba. Os principais estudiosos não apresentaram nenhuma pista. Após muita procura, encontrei uma pequena parte dessa letra, com o pesquisador Hiram Araújo. Analisando o enredo e o que foi apresentado não consegui estabelecer muita conexão, mas deixo em aberto para o julgamento dos leitores. Eis o fragmento enigmático da primeira parte do samba de 1941: “Vem para me fazer a vontade / Sem você não tenho mais felicidade / Nunca mais voltou para rezar no santuário / O meu coração se transformou em lacrimário”. (ARAÚJO, 2003, p. 9)

A segunda parte do samba, como ainda era de costume, foi versada por Cláudio Bernardo, Alcides e João da Gente. A oralidade e os improvisos faziam parte integrante da dinâmica desse momento e, como não havia registros, essa prática se esvaía na memória do público e, na maioria das vezes, dos próprios sambistas que as realizavam.

Embalada pelo samba do jovem Alvaide e de Chatim, a Portela foi aplaudida durante toda a sua apresentação em 1942, deixando a avenida ovacionada pelo público. So-

bre o samba, o ponto mais polêmico era a afirmativa da origem indígena do ritmo e a ausência de referências às suas raízes africanas. Visto pelo lado das intenções da escola, essa afirmativa revestia o desfile de um romantismo e uma aceitação talvez mais fácil. Pelo lado carnavalesco, o depoimento de Lino esclarece que vestir os componentes de índios foi uma tarefa mais fácil do que vesti-los com trajes africanos.

Depois do efeito de ligação do samba com o enredo feito em 1939, a Portela, pelo que posso concluir, passou novamente a concatenar o enredo, as fantasias e o samba-enredo. O tamanho da letra se torna regular e a segunda parte improvisada vai perdendo sua primazia. Com esse samba os componentes da agremiação azul-e-branco fizeram a apresentação que lhes valeu o bicampeonato:

Samba foi uma festa dos índios / Nós o aperfeiçoamos mais / É uma realidade / Quando ele desce do morro / Para viver na cidade / Samba, tu és muito conhecido / Pelo mundo inteiro / Samba, orgulho dos brasileiros / Foste ao estrangeiro / E alcançaste grande sucesso / Muito nos orgulha o teu progresso. (TUPY, 1985, p. 112)

O samba de 1943 apresentava, logo em sua abertura, um verso que me parece enigmático, pois afirmava ser o Brasil, terra da liberdade. Acredito na via da aceitação popular do governo Vargas, que por conta dos benefícios sociais adquiridos de forma concreta e não sentindo mais na carne a repressão da polícia, fez com que o samba fizesse uma leitura bastante positiva da ação governamental não se importando com o conceito de ditadura.

O samba “Brasil, terra da liberdade”, de Nilson e Alvaiade, mostrava-se totalmente favorável à entrada do país no conflito. Essa posição deve ter sido bastante influenciada pela campanha que a UNE e a LDN passaram a fazer para que o governo brasileiro participasse ativamente da guerra, tomando partido dos Aliados. Os discursos dessas duas entidades, presentes na conclamação para todos os setores sociais se engajarem no esforço de guerra, permitiu a circulação de ideias e valores dos setores estudantis e militares num amplo espectro da sociedade. Organizando o carnaval, ocupando o espaço do poder público, essas organizações tiveram suas vozes amplificadas, sobretudo com os integrantes das escolas de samba que foram praticamente os representantes das agremiações carnavalescas que marcaram presença no chamado Carnaval da Vitória.

Sobre o samba-enredo encontrei as duas versões referidas na obra de Hiram Araújo. (2007) Resolvi transcrever as duas, pois na obra citada não fica claro com qual dos sambas a Portela desfilou.

Brasil, terra da liberdade / Brasil, nunca usou de falsidade / Hoje estamos em guerra / Em defesa da nossa terra / Se a pátria me chamar eu vou / Serei mais um vencedor / Irei para a linha de frente / Travar um duelo / Em defesa do meu pendão / Verde e amarelo / Embora tenha que ser / Sentinela perdida / Honrarei minha pátria querida. (TUPY, 1985, p. 103)

A segunda versão do samba também aparece no livro de Tupy que o transcreve como exemplo de samba criado para aquele modelo desejado pelos organizadores do desfile. Ela esclarece que o samba era de Paulo da Portela e é sabido que neste ano Pau-

lo estava organizando a G.R.E.S. Lírio do Amor, em Bento Ribeiro. Sem essa devida atenção, a letra a seguir foi reproduzida no site portelaweb, como sendo o samba da Portela em 1943:

Democracia / Palavra que nos traz felicidade / Pois lutaremos / Para honrar  
nossa liberdade / Brasil, oh meu Brasil / Unidas nações aliadas / Para o front  
eu vou de coração / Abaixo o Eixo / Eles amolecem o queixo / A vitória está em  
nossa mão". (TUPY, 1985, p. 102)

Um fato importante que traz à cena novamente o conceito de circularidade cultural. O primeiro samba citado acima foi gravado por Ataulfo Alves. (ARAÚJO, no prelo, p. 29), respeitado cantor e compositor, ligado ao mercado fonográfico, shows e rádios, não tendo grande identificação com as escolas de samba. Entretanto Dulce Tupy insere seu nome como um dos compositores do samba, juntamente com Alvaiade e Nilson Gonçalves. (TUPY, 1985, p. 103) Esse gesto pioneiro de Ataulfo Alves abriu a possibilidade de incorporação dos sambas-enredo no repertório dos cantores da música popular ligados ou não ao ritmo samba.

O samba apresentado pela Portela, em 1944, era de autoria de Zé "Barriga Dura" e Nilton "Batatinha", e muito contribuiu para o sucesso do desfile portelense. A mensagem sobre o dever cívico de ser participante do conflito, que longe de nosso território parecia não ser tarefa nossa, se revertia no discurso proclamado pela UNE e LDN que incitava não só a entrada do Brasil na Guerra como o envio de soldados para lutar no *front*.

Influenciado por vários filmes norte-americanos que relatavam o embarque de soldados para a Europa, revelando o drama das famílias, a tensão entre o individualismo e a luta pelo bem comum da humanidade, preencheram o imaginário de todos. Era impossível resistir sem se emocionar aos diversos filmes exibidos durante a guerra. Esse conflito, de fato, parecia não ser de nossa alçada, mas ver a representação de tantos jovens se sacrificando pela causa da "democracia" e "liberdade", deixava os jovens brasileiros entre o desconforto e o desejo de embarcar numa grande aventura.

Somos todos brasileiros / E por ti queremos seguir / O clarim já tocou reunir /  
Adeus minha querida / Que já vou partir / Em defesa do nosso país / O verde,  
amarelo, branco e azul / Cor de anil e o meu Brasil / Oh! Meu torrão abençoado /  
Pelos teus filhos adorados / Seguiremos para a fronteira / Para defender a  
vida inteira / Nossa querida bandeira. (TUPY, 1985, p. 105)

Apresentando o enredo Brasil Glorioso, em 1945, com samba de autoria de Boaventura dos Santos, o Ventura, a Portela parecia cada vez mais afinada com o discurso nacionalista, característico daqueles tempos.

Brasil terra adorada / Brasil dos brasileiros / Como um país hospitaleiro / Co-  
nhecido no mundo inteiro / Com uma só bandeira / O Brasil é um país diver-  
so / Está sempre com os braços abertos / No Brasil sempre existiu humanida-  
de / O Brasil é um país sincero / No Brasil se encontra a liberdade. (TUPY, 1985,  
p. 106)

A União Geral das Escolas de Samba decidiu que com o final da guerra, todas as agremiações fariam desfiles com enredos alusivos à vitória dos aliados. Essa conclama-

ção ao desfecho do conflito merecia um nome pomposo, por isso o desfile foi denominado de Carnaval da Vitória. Muito embora os três anteriores também tivessem essa inspiração, o fato era que, no carnaval de 1946, podia-se realmente comemorar esse feito, o da vitória dos Aliados, ao qual o Brasil tinha se juntado. O samba, mais uma vez de Ventura entoava o enredo Alvorada do Novo Mundo.

O Carnaval da Vitória / É o que a Portela revela / Liberdade, progresso, justiça / Que realiza o valor de um povo herói / Jamais poderia esquecer / Essa data sagrada / Que o mundo inteiro sempre lembrará / Esse carnaval cheio de encantos mil / Lá, lá, lá , lá lá, lá, lá, lá / Canta, canta o meu Brasil. (TUPY, 1985, p. 107)

Fechando a etapa vitoriosa da Portela com o heptacampeonato nunca mais atingido pela própria escola ou qualquer outra no carnaval carioca, o samba apresentado homenageando o pai da aviação, o brasileiro Santos Dumont, tinha a assinatura do já campeoníssimo Ventura, desta vez em parceria com o chefe de harmonia e compositor Alvaide:

Salve Alberto Santos Dumont / Denominado Pai da Aviação / Suas glórias imortais / Salve o filho de Minas Gerais / Nesse país glorioso / Tudo encanta, tudo seduz / Alberto Santos Dumont / Com sua invenção primeira / Asas, asas brasileiras. (TUPY, 1985, p. 109)

Na trajetória histórica da Portela, no período em questão, a tônica dos enredos era centrada no nacionalismo. Vários pesquisadores, de forma apressada, analisavam essa opção da agremiação como uma ação de adesão ao regime ditatorial, instituído em 1937, o que lhes conferia o caminho seguro da vitória. Era também levantada a questão de que a obrigatoriedade dos temas nacionais teria sido imposta pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o que corroborava a ideia de que até as manifestações populares eram “manipuladas” pelo governo, sendo utilizadas como instrumento de propaganda política.

Monique Augras (1998) refuta essa questão, através de documentos da União Geral das Escolas de Samba onde a própria entidade, antes mesmo de ser conflagrado o Estado Novo já incorporava e legitimava a obrigatoriedade das escolas em apresentar temas/enredos que estivessem de acordo com motivos nacionais.

Dessa forma a idéia de pacto entre o Estado e as classes populares, manifestada pela própria autorregulamentação, demarca essa perspectiva onde o governo Vargas não possuía essa “onipotência” que sempre lhe foi atribuída. A determinação da União Geral das Escolas de Samba deixa claro que o governo poderia contar com as agremiações no esforço de propagação dos ideais nacionalistas, fenômeno esse que não foi restrito ao Brasil e sim uma realidade que solapou o mundo no período entre guerras. Não há, portanto, “manipulação” se não houver o desejo de “ser manipulado”. Nenhuma relação se estabelece em mão única. Os dois lados estabelecem seus interesses, conquistando vantagens, cedendo em alguns pontos, ocasionando assim uma relação que se estabelece no terreno da aliança, do pacto. (GOMES, 1988)

## NOTAS

- 1 Esse item se tornara obrigatório no regulamento
- 2 Essa fantasia era uma das mais característica dos carnavais da virada do século XIX para o XX.
- 3 Marcha carnavalesca composta por João de Barro e Alberto Ribeiro. (COSTA, 2007, p.108)
- 4 Diário de Notícias, 15 de fevereiro de 1944, p.7.
- 5 Idem, p.11.
- 6 Idem, 18 de fevereiro de 1944, p. 11 – segunda seção.
- 7 Idem, 13 de fevereiro de 1944, p. 8, segunda seção.
- 8 Idem, 13 de fevereiro de 1944, p. 7.
- 9 Correio da Manhã, 8 de fevereiro de 1946, p.8.
- 10 As “pastoras” formavam um grupo de canto coral, geralmente em tom agudo, que auxiliavam os intérpretes no momento da apresentação dos sambas, sobretudo na hora dos refrões.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- ARAÚJO, Hiram. *História da Portela*. Rio de Janeiro: LIESA, no prelo.
- CANDEIA FILHO, Antonio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. 1. ed. Rio: Lidador, 1978.
- COSTA, Haroldo. *Política e religiões no carnaval*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.
- GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Vértice/luperj, 1988.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- TUPY, Dulce. *Carnavais de Guerra*. 1. ed. RIO: ASB, 1985.

---

**Guilherme José Motta Faria** é Mestre em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, doutorando em História pela UFF e professor auxiliar I da Universidade Veiga de Almeida.

