

*Para Didi, que me mostrou o Morro
e as escolas de samba.*

Alberto Mussa

*Para o Luiz Grosso, um pernambucano
que gostava de samba, cerveja e futebol.*

Luiz Antonio Simas

--	--

Sumário

Profissão de fé	9
Morro e asfalto: 1870-1932	11
antigos carnavais	11
o samba carioca	12
as primeiras escolas de samba	14
os primeiros concursos	15
<i>fontes para a história do samba de enredo</i>	19
Formação: 1933-1950	21
malandro regenerado: 1933-1942	21
<i>conceito extrínseco</i>	24
<i>conceito intrínseco</i>	29
carnavais de guerra e de vitória: 1943-1946	38
as primeiras obras-primas: 1947-1950	45
<i>a exigência de temas nacionais</i>	51
O período clássico: 1951-1968	55
o samba-lençol	55
cenas e paisagens	60
da África para o Brasil	63
virando bolacha	68
A época de ouro: 1969-1989	71
permanência e transformação	71
ordem e progresso	75
samba, festa de um povo	77
é arte, é cultura	94
negro é sensacional	98
os donos da terra	109
ratos e urubus	114
Encruzilhada: 1990-2009	117
<i>O julgamento do samba de enredo</i>	128

Escolas de samba de enredo	131
Grandes compositores	167
<i>Conceito de autoria no mundo do samba</i>	187
Apêndices	
Relação de sambas de enredo	191
Relação de estandartes de ouro	227
Bibliografia	229
Índice	231
Sobre os autores	237

Profissão de fé

O conceito de *literatura*, tomado a rigor, se aplicaria apenas ao conjunto de textos produzidos com finalidade estética e veiculados exclusivamente em meio escrito.

Todavia, os compêndios de história literária incluem tradicionalmente em seus cânones espécimes poéticas de veiculação oral, como a lírica clássica greco-latina, as canções de gesta, o hinário cristão medieval, os cancioneiros galaico-portugueses.

Isso se explica naturalmente: a poesia escrita, desvinculada da música ou mesmo da voz dos recitadores, é sempre uma criação tardia, em todas as culturas que se tornam literárias, herdando suas características fundamentais dos gêneros orais que a precedem.

Assim, é fácil entender por que as antigas formas musicadas continuam a figurar nos compêndios literários: elas são o modelo, o ponto de partida. Aliás, no caso particular da poesia, o conceito de verso – sem o qual o gênero não pode existir – surgiu com as formas orais.

Assim, poesia pressupõe oralidade: a forma escrita e silenciosa constitui uma exceção.

É estranho que, na Europa, os estudiosos tenham relegado a um segundo plano e praticamente excluído da literatura os textos musicados – a letra de música – produzidos depois do chamado Renascimento. Não vem ao caso discutir as razões dessa atitude.

No Brasil, isso não faz nenhum sentido. Pelo contrário, o estudo das letras de música deve merecer uma atenção particular – porque nelas talvez esteja o que há de mais representativo e mais original em toda a nossa produção poética.

Isso porque herdamos grandes legados fundamentalmente orais – indígenas e africanos; e porque nossas raízes europeias estão fortemente fincadas na Ibéria medieval, onde a poesia ainda era cantada.

Nesse vastíssimo acervo que é o da música brasileira, o samba do Rio de Janeiro constitui – seja do ponto de vista musical, seja do poético – uma das mais importantes criações.

Entre as espécies de samba, o samba de enredo é certamente a mais impressionante. Porque não é lírica – no que contraria uma tendência universal da música popular urbana. E porque integra o maior complexo de exi-

bições artísticas simultâneas do mundo moderno: o desfile das escolas de samba.

Mais do que isso: porque o samba de enredo é um gênero épico. O único gênero épico genuinamente brasileiro – que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira.

Essas considerações bombásticas justificam bem um livro sobre a história do samba de enredo. Mas não foi por isso que ele foi escrito.

Este livro foi escrito por amor, porque somos apaixonados pelo Rio de Janeiro, pelo carnaval carioca, pelas escolas de samba, pelo samba de enredo. Consideramos este o gênero maior.

Temos uma relação antiga, íntima, com o mundo do samba; ouvimos samba desde pequenos; há uns 30 anos acompanhamos em quadra as disputas de sambas de enredo; e há tantos outros assistimos, na passarela, ao desfile das escolas de samba.

Para escrever este livro, ouvimos 1.324 sambas de enredo do nosso acervo pessoal. Incluímos outros, sabidos de memória, que nunca foram gravados. Desses, mais de 200 mereceram alguma espécie de comentário. E vale lembrar que dispensamos – salvo num ou noutro caso muito especial – centenas de letras de que não conhecíamos a música. Porque acreditamos que a poesia oral não pode ser convenientemente apreciada sem a manifestação da voz.

Este livro é apenas uma pequena introdução à história do samba de enredo. Não tratamos da história do carnaval, nem da história das escolas de samba.

Gostaríamos que fosse mais ouvido do que lido. Por isso, sugerimos que os leitores escutem as gravações dos sambas citados. Mais um pouco: que visitem uma quadra de escola de samba, que sintam o samba, ao vivo, depois da entrada triunfal da bateria. Essa é a experiência. Depois disso, não haverá mais dúvida sobre a terra.

Morro e asfalto

1870-1932

Antigos carnavais

A cultura popular brasileira é repleta de manifestações que se expressam no formato processional. Os festejos da Senhora do Rosário, os ternos de Santos Reis, as procissões religiosas católicas e os afoxés vinculados aos candomblés confirmam essa afirmação. A tradição do cortejo também está presente, desde pelo menos o século 19, no carnaval de rua carioca.

Entre as camadas mais abastadas da população se destacavam, nos dias de carnaval, os desfiles das Grandes Sociedades. Data de 14 de fevereiro de 1855 o primeiro préstito de Momo do Congresso das Sumidades Carnavalescas. No mesmo ano foi fundada a Euterpe Comercial, núcleo de origem da Sociedade Carnavalesca dos Tenentes do Diabo. No ano seguinte, pela primeira vez um trecho de ruas do Rio – a Rua das Violas, entre a Candelária e a Rua da Quitanda – foi enfeitado para receber o desfile das Sociedades.

As camadas populares preferiam se divertir em blocos improvisados, que em geral terminavam em barafundas memoráveis, cordões de mascarados e ranchos. Esses últimos são fundamentais para se compreender o surgimento das escolas de samba.

A origem mais provável dos ranchos está na estrutura dos ternos de reis e pastoris do Nordeste, e seu surgimento no Rio de Janeiro ocorre entre as comunidades nordestinas, sobretudo baianas, que viviam nas proximidades do Morro da Conceição. Nos primeiros anos os ranchos desfilaram no dia de Santos Reis, 6 de janeiro. Atribui-se a Hilário Jovino Ferreira, figura marcante da comunidade baiana no então Distrito Federal, a ideia de transferir os desfiles dos ranchos para os dias de carnaval.

A ideia de mudar a data dos cortejos funcionou e, em pouco tempo, os ranchos conquistaram os cariocas e foram aceitos também pelas elites. Já em 1894 o Rei de Ouro, rancho do pioneiro Hilário Jovino, apresentou-se no Itamaraty – numa evidente manifestação de prestígio – para o presidente Floriano Peixoto. A informação surpreende. Floriano, um marechal veterano da Guerra do Paraguai, era um sujeito fechado, de poucos amigos e raríssimos sorrisos. Perguntado sobre o que achara da exibição do Rei de Ouro, admitiu que preferia paradas militares.

Em 1909 o *Jornal do Brasil*, àquela época um órgão importantíssimo e de grande circulação entre as camadas mais abastadas, organizou o primeiro concurso de ranchos da cidade. A aceitação das agremiações só fez crescer. Em 1911, no domingo de carnaval, o Ameno Resedá apresentou seu enredo *Corte de Belzebu* no Palácio Guanabara, para o presidente Hermes da Fonseca e seus convidados. Diabos e diabas transformaram o Guanabara numa sucursal do inferno. Alguns afirmam que o próprio presidente da República enfeitou-se com um par de chifres.

Os concursos de ranchos apresentavam regulamentos que exigiam o cumprimento de uma série de exigências disciplinares. As agremiações deveriam ter abre-alas, comissão de frente, alegorias, mestre-sala e porta-estandarte, mestres de canto, coro feminino, figurantes, corpo coral masculino e orquestra.

Isso demonstra que, com o passar do tempo, os ranchos foram procurando cada vez mais construir um espaço de aceitação na sociedade completamente desvinculado de referências da cultura afro-brasileira. O Ameno Resedá, por exemplo, definia suas exibições como “óperas ambulantes” e preferia ser classificado como um “teatro lírico ambulante”, para marcar sua diferença em relação aos cordões – fortemente marcados pela presença de negros – e aos blocos de sujeitos.

Essa tentativa dos ranchos de buscar uma aceitação formal, comparável à das Grandes Sociedades, se expressa, por exemplo, nos nomes das agremiações. Mimosas Cravinas, Rosa de Ouro, Flor do Abacate, Recreio das Flores, Ameno Resedá, Paraíso das Borboletas, e tantos outros, parecem querer passar a impressão de que os ranchos não compactuavam com os blocos e cordões, conhecidos pelas arruaças e arengas promovidas pelos seus componentes.

Para entender esse cuidado há de se considerar que, durante a República Velha, as manifestações populares, sobretudo aquelas vinculadas aos negros, como a capoeira, o candomblé e o samba, foram sistematicamente criminalizadas. Não surpreende, portanto, que os ranchos tenham tentado construir vínculos com referências culturais europeias. Era, em síntese, o ideal do branqueamento como caminho para a aceitação.

O samba carioca

A expressão samba é, provavelmente, derivada do quimbundo *di-semba*, umbigada – elemento coreográfico caracterizador do samba rural em todas as suas variantes.

Até o final do século 19 era comum a utilização do nome samba para designar todas as danças populares brasileiras derivadas do batuque africano. Posteriormente, a denominação passou a definir um gênero musical de compasso binário, derivado dos batuques do Congo e de Angola, e a sua dança correspondente.

A chegada de escravos oriundos do Recôncavo Baiano ao Vale do Paraíba, em meados do século 19, está ligada ao apogeu da cafeicultura na região fluminense e ao declínio do cultivo da cana-de-açúcar no Nordeste.

A partir da década de 1870, é a cafeicultura do Vale do Paraíba que entra em declínio – superada pelo Oeste Novo paulista. Tal fato liberou um grande contingente de mão de obra empregado nos cafezais. Grande parte dessa mão de obra ociosa migra para a capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro. A Abolição da Escravatura acelera esse processo.

Com esses negros, chega ao Rio de Janeiro a tradição do samba rural, à base da pergunta e do refrão e servindo como elemento de sustentação da coreografia.

O contato entre os recém-chegados e os crioulos, mestiços e africanos que viviam nas zonas central e portuária da capital cria as condições que levam ao estabelecimento da comunidade baiana do Rio de Janeiro, na região que vai da Pedra do Sal – no Morro da Conceição – até a Cidade Nova, área que Heitor dos Prazeres definiu como a Pequena África.

Esse ambiente urbano – marcado pela circulação de múltiplas referências culturais entre os vários grupos que o habitavam – moldou de forma diferente a matriz do samba rural baiano, que, em contato com outros gêneros musicais, deu origem a outros estilos de samba.

Uma das derivações do samba rural que se desenvolveu no Rio de Janeiro foi o samba amaxiado, gênero que viveu o apogeu na década de 20 e teve em Sinhô seu compositor mais expressivo. Apesar de já se diferenciar do batuque rural, o samba amaxiado tinha uma divisão rítmica que dificultava o canto por grupos em desfile.

Os compositores da região do Estácio de Sá – bairro marcado por um número significativo de embaixadas do samba e ranchos que saíam em cortejo – começaram a alongar as linhas melódicas e a cadenciar o ritmo do samba amaxiado, de maneira a facilitar o canto durante as exibições.

Esse estilo, que desceu o morro com compositores como Ismael Silva, Newton Bastos, Armando Marçal e Bide, ultrapassou os limites das agremiações carnavalescas e cristalizou-se como a mais importante contribuição das camadas populares urbanas do Rio de Janeiro à história da música. De

sua base rítmica e melódica desenvolveu-se toda uma linha da música popular brasileira, de Noel Rosa e Ari Barroso a Chico Buarque de Holanda.

As primeiras escolas de samba

Podemos afirmar que a década de 20 foi marcada por um dilema que envolveu as camadas populares urbanas, notadamente as comunidades negras, e o Estado republicano. De um lado, os negros buscavam pavimentar caminhos de aceitação social. O Estado, por sua vez, procurava disciplinar as manifestações culturais das camadas populares; forma eficaz, diga-se de passagem, de controlá-las. Dessa dupla intenção – o interesse regulador do Estado e o desejo de aceitação social das camadas populares urbanas do Rio de Janeiro – surgirão as primeiras escolas de samba.

As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: a herança festiva dos cortejos processionais, a tradição carnavalesca dos ranchos, blocos e cordões e os sons das macumbas, batuques e sambas cariocas. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século 20 no Distrito Federal.

Segundo Nei Lopes, que entende como poucos desse riscado, é possível dizer que as escolas de samba apresentam, em suas origens, três aspectos intermediários entre a disciplina dos ranchos e a desordem dos blocos de sujeitos: a dança espontânea, que substitui a rígida coreografia dos ranchos; o canto das baianas – no lugar do coro das pastoras – e a harmonia e a cadência do samba urbano carioca.

As novas agremiações que foram surgindo dessa fusão entre a desordem dos blocos e a disciplina dos ranchos receberam os nomes de escolas de samba. Consagrou-se a versão de que a utilização do termo escola teria sido criada por Ismael Silva. Inspirado na escola de formação de normalistas que funcionava no Estácio de Sá, Ismael teria dado a denominação de escola de samba à agremiação Deixa Falar, oriunda do bairro. A versão, sustentada por inúmeros depoimentos do próprio Ismael, é de difícil aceitação. O Deixa Falar do Estácio não foi exatamente uma escola de samba, mas sim um bloco que virou rancho, conforme a leitura dos jornais cariocas do início dos anos 30 pode indicar.

A discussão sobre a origem do termo escola de samba é destinada ao fracasso e não nos parece propriamente importante. São muitas as versões, todas elas sustentadas pela tradição oral e fundamentadas na memória dos

pioneiros, sempre dispostos – e é absolutamente normal que seja assim – a puxar a brasa para suas sardinhas. O termo surge, e eis aqui a única informação precisa nessa teia de versões, no final da década de 20 e demonstra um evidente desejo de legitimação e reconhecimento do samba e das comunidades negras do Rio de Janeiro.

Em 1930 temos a indicação de cinco agremiações que se definiam como escolas de samba: Estação Primeira de Mangueira, Oswaldo Cruz, Vizinha Faladeira, Para o Ano Sai Melhor (do bairro do Estácio) e Cada Ano Sai Melhor (do Morro de São Carlos). É praticamente impossível estabelecer qual dessas escolas foi a pioneira do carnaval carioca.

O mestre Cartola afirmava que a Mangueira tinha sido fundada como escola de samba no dia 28 de abril de 1928. O nome faz referência ao fato de a Mangueira ser, a partir da Central do Brasil, a primeira estação da linha do trem. As cores, verde e rosa, homenageiam o rancho Arrepiados, agremiação de Laranjeiras que contava com a participação do pai de Cartola, Sebastião de Oliveira. Versões mais delirantes, e plenamente justificadas pela paixão que o futebol desperta, chegavam a sugerir que as cores da Mangueira homenageariam o clube de coração de Cartola, o Fluminense. O próprio compositor negava essa versão. O jornalista Sérgio Cabral encontrou, entre os pertences do radialista Almirante, um papel timbrado que afirmava ter a Mangueira sido criada em 28 de abril de 1929; um ano depois, portanto, da data apontada por Cartola.

Já o portelense Antônio da Silva Caetano, com certa empáfia que sempre caracterizou os membros da azul e branca de Madureira, desautorizou Cartola e Ismael Silva e afirmou em várias entrevistas ter sido ele próprio o idealizador do Conjunto Carnavalesco Escola de Samba Oswaldo Cruz, fundado em abril de 1926. Para Caetano, o grupo de Oswaldo Cruz, que deu origem à Portela, teria sido, sem dúvida, o primeiro a usar a denominação escola de samba e a se organizar como tal.

Os primeiros concursos

O primeiro ensaio de um concurso entre as escolas não ocorreu no dia de carnaval. A competição aconteceu em 20 de janeiro de 1929, dia de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, sincretizado nas macumbas cariocas com o orixá Oxóssi.

O concurso foi organizado pelo pai de santo Zé Espinguela e recebeu apoio do jornal *A Vanguarda*. Conjuntos carnavalescos de Oswaldo Cruz,

da Mangueira e do Estácio de Sá concorreram com dois sambas cada, para que o melhor fosse escolhido. A vitória foi da agremiação de Oswaldo Cruz, com o samba *A tristeza me persegue*, de Heitor dos Prazeres.

A disputa realizada por Zé Espinguela é completamente distinta do que se consagrou depois como um desfile de escolas de samba. Para ficar apenas numa diferença fundamental, não houve o desfile em cortejo. O que aconteceu foi um embate entre Oswaldo Cruz, Estácio e Mangueira para que o melhor samba, com temática livre, fosse escolhido. Seria hoje comparável a um concurso de sambas de terreiro. Como acreditamos que uma das características marcantes das escolas de samba é o desfile, não se pode considerar o concurso de Zé Espinguela o primeiro entre as agremiações.

O fato pitoresco do concurso foi a desclassificação da rapaziada do Estácio. O argumento utilizado pelo organizador da disputa para eliminar os bambas foi pra lá de inusitado – o conjunto foi eliminado porque se apresentou de gravata e flauta, tocada pelo grande Benedito Lacerda. Sabemos que instrumentos de sopro nunca foram muito bem-vindos no mundo do samba (tanto que foram formalmente proibidos nos desfiles, em 1935). Mas Zé Espinguela nunca revelou por que resolveu implicar com a beca dos sambistas do velho Estácio.

A primeira disputa à vera, com a ocorrência de um pequeno cortejo, ocorreu no carnaval de 1932, patrocinada pelo jornal *Mundo Sportivo* e idealizada pelo jornalista Mário Filho, um homem de imprensa que colaborou decisivamente para que o samba e o futebol conquistassem de vez as ruas do Rio de Janeiro. O concurso contou com a participação de 19 agremiações que desfilaram em frente a um coreto montado em uma Praça Onze apinhada de gente.

O júri, formado por Álvaro Moreira, Eugênia Moreira, Orestes Barbosa, Raimundo Magalhães Júnior, José Lira, Fernando Costa e J. Reis premiou quatro escolas: Mangueira, Vai Como Pode (novo nome adotado pela Oswaldo Cruz, antes de virar Portela), Para o Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca. As agremiações não tinham, segundo o regulamento, nenhuma obrigação de apresentar sambas relacionados a um enredo. Cada escola poderia apresentar até três sambas, com temática livre.

A vitoriosa Mangueira cantou dois sambas – *Pudesse meu ideal*, de Cartola e Carlos Cachça, e *Sorri*, de Gradim. Vale ressaltar, portanto, que esse primeiro concurso entre as escolas não apresenta nenhuma composição que possa ser caracterizada – ou até mesmo aproximada – como o gênero musical que se cristalizou tempos depois como samba de enredo.

O concurso de 1933 foi organizado pelo jornal *O Globo* e apresentou um regulamento com quesitos que deveriam nortear o papel da comissão julgadora. O julgamento levaria em consideração a poesia do samba, o enredo, a originalidade e o conjunto.

O carnaval de 1933 foi, também, aquele em que houve o primeiro auxílio do poder público ao desfile das escolas. Além de o concurso ter sido inscrito no programa oficial da folia, elaborado pelo Touring Club e pela Prefeitura do Distrito Federal, o governo do prefeito Pedro Ernesto liberou uma verba, ainda que pequena, para auxiliar a realização da festa.

A exigência do enredo como critério de julgamento das escolas, uma novidade de 1933, é certamente inspirada no desfile dos ranchos. Essas agremiações já desfilavam, desde pelo menos o início dos anos 20, com enredos de valorização de temas nacionais, personagens marcantes do Brasil e a exuberância da natureza brasileira. Já havia, portanto, uma tendência de usar os cortejos carnavalescos para promover certa pedagogia do amor ao Brasil, anterior até mesmo à fundação das primeiras escolas de samba. Vale ressaltar, porém, que o samba cantado pelas escolas não precisava estar de acordo com o enredo visualmente desenvolvido.

Em 1934 o desfile aconteceu entre as cotias do Campo de Santana, no dia de São Sebastião, durante uma grande festa em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto. A vitória, assim como no concurso de 1933, foi mangueirense.

O fato mais importante daquele ano de 1934 ocorreu, entretanto, bem depois do carnaval. No dia 6 de setembro foi fundada a União das Escolas de Samba, com a proposta explícita de alcançar para as novas agremiações a mesma projeção já obtida pelas grandes sociedades, ranchos e blocos.

Na figura de seu primeiro presidente, Flávio Paulo da Costa, a União das Escolas de Samba endereçou uma carta ao prefeito Pedro Ernesto que é da maior importância para a história do carnaval carioca. Diz a missiva que as escolas de samba pretendiam funcionar como “núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade”.

Mais adiante a carta fala que a associação criada era “composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, seus instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno da nossa festa máxima”. Há de se duvidar desse número de 12 mil componentes. Para certamente impressionar Pedro Er-

nesto, o presidente da União das Escolas de Samba exagerou na dose. Mas o exagero funcionou.

Poucos dias após, a prefeitura sancionou a presença das escolas de samba no carnaval carioca, reconheceu a União das Escolas de Samba como sua única representante e prometeu auxiliar financeiramente as agremiações. Para ter direito às verbas públicas, as escolas de samba deveriam se legalizar na polícia do Distrito Federal.

A regra do jogo era claríssima. As escolas buscavam o apoio do poder público como um caminho para a legitimação e aceitação de suas comunidades; o poder público, por sua vez, via na oficialização dos desfiles uma maneira de disciplinar e controlar as camadas populares urbanas em alguns de seus redutos mais significativos.

Não surpreende constatar também que a ideia de se usarem temas de exaltação nacional não foi uma imposição do governo, partiu dos próprios redutos do samba, antenados com a perspectiva nacionalista que caracterizava a atuação do Estado na recém-iniciada Era Vargas. Exaltar os valores nacionais era uma bela estratégia em busca do reconhecimento formal das escolas de samba. Antes de ser uma imposição passivamente aceita pelo mundo do samba, falar da pátria era uma forma de o sambista encontrar a aceitação social pretendida, em uma postura pragmática que permitiria a sobrevivência das agremiações.

O primeiro concurso promovido diretamente pela prefeitura aconteceu em 1935 e foi patrocinado pelo jornal *A Nação*. Naquele ano o regulamento estabelecia que fossem julgados quatro quesitos: originalidade, harmonia, bateria e bandeira. Não permaneceu, portanto, o regulamento de 1933, que previa o julgamento da poesia do samba.

A argumentação contra o quesito poesia do samba foi apresentada pela escola Vizinha Faladeira. A direção da Vizinha, valorosa escola da zona portuária, argumentou que era impossível estabelecer critérios precisos para julgar versos de improviso, como aqueles que em geral compunham as segundas partes dos sambas apresentados. Para a Vizinha Faladeira, o único critério viável para se julgar o samba era se o mesmo fosse obrigatoriamente atrelado ao enredo proposto.

Temos aí o primeiro esboço de uma ideia que, aos poucos, iria se impor aos desfiles; a necessidade de o samba estar de acordo com a apresentação do enredo da escola. Essa adequação, que nos anos 30 apenas se esboça, está de acordo com a tendência de padronização e perda da espontaneidade que

os desfiles das escolas de samba irão adquirir, sobretudo após a oficialização da festa pelo poder público.

O concurso de 1935 estabeleceu que cada escola apresentasse dois sambas. As letras dos coros deveriam ser enviadas antes do dia do desfile a uma comissão organizadora. Os instrumentos de sopro foram proibidos, assim como os estandartes e carros alegóricos, que poderiam ofuscar o samba. É curioso para quem assiste aos desfiles de hoje, com escolas gigantescas que se esmeram no visual e se desdobram para terminar o cortejo em uma hora e meia, correndo feito o diabo da cruz, saber que o regulamento de 1935 temia que a parafernália visual prejudicasse o samba e previa que cada apresentação se apresentasse em, no máximo, 15 minutos.

Nesse ano também houve uma discussão sobre o local dos desfiles. A União das Escolas de Samba tentou transferir a festa da Praça Onze para a Avenida Rio Branco. Ao negar o pedido dos sambistas, o diretor de turismo do Distrito Federal, Alfredo Pessoa, evocou as tradições sambistas da praça e argumentou que haveria forte prejuízo ao tráfego, em um dia em que se realizaria na Avenida Rio Branco o desfile do curso – os foliões atravessavam a avenida em seus carros, fantasiados e jogando confetes e serpentinas.

As escolas de samba não eram ainda vistas com a importância suficiente para destronar o curso da mais famosa das avenidas cariocas. Não custa lembrar que o curso hoje está extinto como manifestação carnavalesca, ainda mais em tempos em que a combinação entre álcool e direção dá cadeia. Admitamos que os motoristas da parada do curso não dirigiam, fantasiados e em pleno carnaval, exatamente sóbrios.

QUESTÕES IMPORTANTES

Fontes para a história do samba de enredo

Qualquer pessoa que queira estudar a história dos sambas de enredo acabará, forçosamente, diante do problema das fontes de pesquisa.

Os registros fonográficos sistemáticos só surgem no final da década de 60. Antes disso, as gravações são esporádicas e, não raro, apresentam poucos dados sobre as obras gravadas.

Os estudos existentes sobre o tema privilegiam, geralmente, análises qualitativas – destacando em geral apenas os sambas que adquiriram projeção acima da média e tiveram boa repercussão na mídia. Esse trabalho parte de outro princípio; o de que a análise qualitativa depende primeiramente de um apanhado do maior número possível de sambas de enredo.

Desse modo, é inevitável que o mergulho no universo dos sambas de enredo, da trajetória dos seus autores e das escolas de samba dependa da transmissão oral do conhecimento – e essa sempre é provisória e determinada vigorosamente pelo ponto de vista daqueles que relatam as experiências vividas.

São muitas as versões, algumas francamente opostas, e poucas as certas. Não importa. Longe da pretensão de construir verdades definitivas e afirmá-las em documentos oficiais, formular um conhecimento provisório sobre o samba de enredo é menos a vontade de produzir um relato verdadeiro da história (de antemão impossível) que uma forma de render tributo aos nossos heróis – os compositores dos sambas.