



O PAPEL DO INTELLECTUAL COMO MEDIADOR SIMBÓLICO – FERNANDO PAMPLONA E O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Rosane Cristina de Oliveira*

Universidade do Grande Rio - UNIGRANRIO

rosanecrj@unigranrio.edu.br

Daniele Ribeiro Fortuna**

Universidade do Grande Rio - UNIGRANRIO

daniele.fortuna@unigranrio.edu.br

Raphael Fernandes Gomes***

Universidade do Grande Rio - UNIGRANRIO

raphaelfg@unigranrio.edu.br

RESUMO: O objetivo deste artigo é refletir sobre o intelectual como mediador simbólico entre culturas populares e identidade nacional, a partir da relação entre os intelectuais e o carnaval. Neste sentido, discutimos a importância de Fernando Pamplona como um dos principais expoentes intelectuais nos espaços carnavalescos do Rio de Janeiro. O texto apresenta uma discussão inicial sobre os estudos culturais e o intelectual como mediador simbólico, seguido de um histórico sobre o carnaval e o carnaval carioca, um diálogo entre a Escola de Belas Artes e as Escolas de Samba, e um estudo sobre o primeiro trabalho de Pamplona como carnavalesco, em 1960, com o enredo “Quilombo dos Palmares”. Metodologicamente, este trabalho alicerça-se em estudo bibliográfico e fontes primárias a partir de informações de sites oficiais sobre o samba e escolas de Samba do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais - Cultura Popular – Carnaval - Escolas de Samba.

* Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011). Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio.

** Possui pós-doutorado em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com estágio de doutorado-sanduíche na Georgetown University, em Washington, D.C., EUA. Atualmente é professor Adjunto Doutor I da Universidade Unigranrio, atuando na graduação em Comunicação Social e no mestrado acadêmico e doutorado Humanidades, Culturas e Artes. É bolsista de produtividade em pesquisa 1A (Unigranrio / Funadesp).

*** Mestrando do Programa Interdisciplinar em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio (PPGHCA - UNIGRANRIO) - Bolsista Capes.

THE ROLE OF THE INTELLECTUAL AS A SYMBOLIC MEDIATOR - FERNANDO PAMPLONA AND THE PARADE OF THE SAMBA SCHOOLS OF RIO DE JANEIRO

ABSTRACT: The purpose of this article is to reflect on the intellectual as a symbolic mediator between popular cultures and national identity, based on the relationship between the intellectuals and the carnival. In this sense, we discuss the importance of Fernando Pamplona as one of the main intellectual exponents in the carnival spaces of Rio de Janeiro. The text presents an initial discussion about cultural studies and the intellectual as a symbolic mediator, followed by a history about Carnival and Carioca Carnival, a dialogue between the School of Fine Arts and the Samba Schools, and a study on the first work of Pamplona as carnival, in 1960, with the plot "Quilombo of the Palmares". Methodologically, this work is based on a bibliographic study and primary sources based on information from official sites about samba and Samba schools in Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Cultural Studies - Popular culture – Carnival - Samba schools.

INTRODUÇÃO

Os Estudos Culturais surgiram na Inglaterra, na década de 1950¹, e se estabeleceram como meio interdisciplinar de estruturação para que outros tipos de conhecimento e de cultura fossem valorizados e reconhecidos pelo meio acadêmico. Posteriormente o movimento se espalhou pelo mundo, como podemos ver a seguir, nas palavras de Ana Carolina D. Escosteguy:

Se originalmente os estudos culturais foram uma invenção britânica, hoje, na sua forma contemporânea, transformaram-se num fenômeno internacional. Os estudos culturais não se confinaram na Inglaterra nem nos Estados Unidos, espalhando-se para a Austrália, Canadá, África, América Latina, entre outros territórios.²

A autora chama a atenção para a questão político-social que o movimento possuía quando de seu surgimento, demonstrando o caráter interdisciplinar presente já nos primeiros trabalhos apresentados.

Em primeiro lugar, deve-se acentuar o fato de que os estudos culturais devem ser vistos tanto do ponto de vista político, na tentativa de

¹ As primeiras manifestações dos estudos culturais têm origem na Inglaterra, no final dos anos 50, especialmente em torno do trabalho de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. (ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latinoamericana** – ed. on-line – Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 27)

² ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. Porto Alegre: Revista FAMECOS PUCRS, 1998, p. 88.

constituição de um projeto político, quanto do ponto de vista teórico, isto é, com a intenção de construir um novo campo de estudos. Do ponto de vista político, é sinônimo de “correção política”, podendo ser identificado como a política cultural dos vários movimentos sociais da época do seu surgimento. Da perspectiva teórica, resultam da insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade.³

Além da interdisciplinaridade, o movimento possui enorme importância por possibilitar que algumas manifestações culturais provenientes de grupos não pertencentes à elite econômica, e conseqüentemente artística e acadêmica, sejam consideradas, analisadas, estudadas e reconhecidas. A partir dos Estudos Culturais, o olhar dos intelectuais pôde recair sobre materiais culturais antes desprezados, da cultura popular e da mídia de massa.

Neste sentido, os primeiros textos dos estudos culturais proporcionaram um novo entendimento do que é cultura, possibilitando um olhar antropológico e diferenciado segundo o qual as práticas cotidianas passam a ser consideradas além das questões elitistas, como podemos ver no trecho a seguir.



Com a extensão do significado de cultura de textos e representações para práticas vividas, considera-se em foco toda produção de sentido. O ponto de partida é a atenção sobre as estruturas sociais (poder) e o contexto histórico enquanto fatores essenciais para a compreensão da ação dos meios massivos, assim como, o desprendimento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas.⁴

No Brasil, um dos representantes dos estudos culturais é o sociólogo Renato Ortiz, que se diz surpreso ao ser enquadrado neste movimento, pois afirma tais estudos, como área disciplinar no país, não têm tanta tradição, como na Inglaterra e nos Estados Unidos. No trecho a seguir, Ortiz evidencia sua surpresa ao ser enquadrado como integrante da área.

A primeira vez que tomei consciência de que seria um praticante dos Estudos Culturais foi em Berlim, numa conferência organizada por Hermann Herlinghaus, em 1995. No ano seguinte, num seminário realizado em Stirling (Escócia), do qual Stuart Hall era um dos participantes, essa sensação se reforçou, pois, ao lado de meus amigos Nestor Garcia Canclini e Jesus Martin Barbero, lá me encontrava como representante de algo que nunca me tinha ocorrido. O

³ ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. Porto Alegre: Revista FAMECOS PUCRS, 1998, p. 88.

⁴ Ibid. ,p. 90.

questionário proposto pela Universidade de Stanford cita-me como um dos mais “sobresalientes” latino-americanistas dedicados aos Estudos Culturais, o que me dá grande satisfação. Entretanto, apesar dessa evidência, a imagem que tenho entre meus colegas brasileiros não se ajusta a ela. Para eles sou simplesmente sociólogo ou antropólogo, embora meus escritos, lidos e apreciados em áreas distintas, como crítica literária, arquitetura, geografia, comunicação, se encaixem mal nas fronteiras disciplinares existentes.⁵

Nota-se que Ortiz, mesmo que surpreendido, se vê enquadrado nesta área, principalmente pelo caráter interdisciplinar de suas obras, que se encaixam de forma confortável nas questões inerentes aos estudos culturais.

Diante disso, trabalharemos neste artigo com questões levantadas por Ortiz no livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, no que diz respeito, principalmente, ao papel do intelectual como mediador simbólico entre as culturas populares e a formação de uma identidade nacional; entre o particular e o universal, entre o singular e o global.⁶ Ortiz aborda esta temática no último capítulo do livro, denominado “Estado, cultura popular e identidade nacional”, de onde retiraremos alguns trechos e conceitos.

O INTELLECTUAL COMO MEDIADOR SIMBÓLICO

A estruturação da identidade nacional se dá através dos agentes que a constroem. Ou seja, os intelectuais que irão, através de seus estudos e pensamentos, tecer e construir o que virá a ser elemento integrante de uma identidade nacional, diferenciada da memória coletiva.

Os intelectuais irão apontar os elementos da cultura popular que irão passar a ser considerados parte da identidade nacional. Estes que irão estabelecer o que fará parte da ideia de Brasil e de identidade cultural brasileira. Cabe ressaltar que tudo estará fundamentado em uma base de interpretação que cada um terá de determinada manifestação cultural.

A ideia de mediação simbólica, estabelecida por Ortiz, é explicada de maneira bem interessante no trecho destacado a seguir.

Se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos é porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal,

⁵ ORTIZ, Renato. *Estudos Culturais*. São Paulo: Revista Tempo Social, USP, 2004. p. 120.

⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

o singular e o global. Suas ações são, portanto, distintas daqueles que encarnam a memória coletiva. Enquanto esses são especialistas que se voltam para uma vivência imediata, aqueles se orientam no sentido de elaborar um conhecimento de caráter globalizante. Em linguagem goffmaniana poderíamos dizer que os atores da memória coletiva dramatizam um papel pautado pela estrutura da peça encenada (se bem que deve ficar claro que a objetividade do enredo não existe fora dos atores sociais), ao passo que os agentes da memória nacional se definem por uma ação politicamente orientada.⁷

Diante disso, Ortiz nos mostra que os intelectuais, alguns movidos pelo poder do Estado, irão direcionar seus olhares para determinadas práticas de cultura popular e apresentá-las como formas de manifestação de cultura nacional. O candomblé, o carnaval, o reisado etc. são apropriados pelo discurso do Estado e passam a ser considerados como manifestação de brasilidade

No presente artigo, iremos tratar do papel que os intelectuais tiveram, principalmente entre as décadas de 1950 e 1960, na transformação do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro em uma das mais relevantes manifestações culturais do país, estando intrinsecamente ligada à identidade nacional e à ideia de brasilidade.

Eneida de Moraes, Hiran Araújo, Roberto DaMatta e alguns outros autores possuem papel importante no reconhecimento do carnaval e do espetáculo das escolas como manifestação cultural legítimamente brasileira. Mas, provavelmente, o papel mais importante no crescimento dos desfiles e no seu reconhecimento seja o acadêmico da Escola de Belas Artes, professor Fernando Pamplona, contratado como carnavalesco pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, em 1960.

Nesta perspectiva, é importante observarmos historicamente a importância do carnaval como manifestação cultural e, chamar a atenção para as especificidades do carnaval carioca.

UM BREVE HISTÓRICO DO CARNAVAL E DO CARNAVAL CARIOCA

Noite de desfile é uma festa. Também não poderia ser diferente. Afinal, estamos no carnaval, uma manifestação que funda sua identidade sobretudo na alegria. Ao longo das diversas épocas e civilizações, absorveu características múltiplas. Tudo era motivo para comemorações e excessos: homenagens ao Boi Ápis, no Egito, ao Sol, que voltava a aparecer depois do inverno, aos deuses da mitologia greco-romana etc.

⁷ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 2012, p. 140.

No Brasil, o carnaval encontrou terreno fértil para desenvolver suas múltiplas faces. A elite dançava à moda de Veneza nos salões, indo depois para as ruas através das grandes sociedades. O povo formava núcleos organizados, gerando inúmeras manifestações, dando um colorido especial à festa. Nas senzalas, o negro incubou o samba, para anos depois, tornar-se elemento de integração nacional, instituindo-se a expressão máxima da chamada “brasilidade”. As integrações de todos esses elementos foram sintetizados numa única manifestação: o desfile das escolas de samba. Nela verificamos a presença de diferentes estilos e manifestações artísticas, processos rituais, canto e dança em abundância, exercícios criativos de construir a ilusão de ser rei por uma noite.⁸

Como apontado no trecho acima, o carnaval, como festividade, tem origens antigas, provenientes de festas ligadas às mais remotas civilizações. No Egito antigo, era festa agrária, na Grécia, celebravam o Deus Dionísio (Festas Dionisíacas), quando era festejado o início da primavera com procissões, e havia grande consumo de vinho. Em Roma, o Deus Baco era celebrado nas Saturnálias, quando alguns serviços públicos (tribunais, escolas etc.) ficavam fechados, e os escravos podiam circular pelas ruas livremente e se divertir sem nenhum tipo de ordem.

Na Itália renascentista, entre os séculos XIII e XVII, principalmente em Veneza, a festa toma formas mais semelhantes ao que vemos hoje. Neste período, são incorporados à festa as fantasias, as máscaras e os bailes.⁹

No Brasil, o carnaval é trazido pelos portugueses no século XVI, que trouxeram algumas brincadeiras de rua que eram feitas durante o carnaval, como o Entrudo. Este se consolidou na cidade do Rio de Janeiro a partir do século XVII e era uma festa popular na qual o povo (inclusive os escravos) se divertia pelas ruas, fazendo guerra de limões de cheiro (bolas de cera cheias de água perfumada) e bisnagas de água. Este tipo de festividade perdurou até o ano de 1854, quando foi proibida devido a inúmeros problemas causados. Alguns foliões passaram a abastecer as bisnagas com águas podres e até mesmo urina.¹⁰ Além disso, eram usados baldes de água e frutas podres, o que causava sérios conflitos entre os brincantes.

⁸ SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei! (mimeo)**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000. p. 1.

⁹ ARANTES, Nélío. **Pequena história do Carnaval no Brasil**. Revista Portal de Divulgação, n. 29, 2013.

¹⁰ COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. Irmãos Vitale, 2001. p. 12.

Para fugir da violência das brincadeiras nas ruas, algumas parcelas da sociedade passaram a comemorar o carnaval dentro dos salões, nos bailes carnavalescos que começaram a ser realizados por volta de 1840, sendo adotado assim na cidade o estilo europeu de carnaval.

O entrudo, presente na cidade desde o século XVII, reunia todos os segmentos da sociedade, desde o imperador D. Pedro I até os escravos. Porém, paralelamente às proibições ao entrudo, surge o novo carnaval no Rio de Janeiro. Nele predominavam, de início, as máscaras que aqui foram introduzidas em 1834, vindas de Paris e Veneza, além de bailes e ricas fantasias, segundo os “usos e costumes” da Europa. Em fins do século, aparece o confete, depois o corso, práticas festejadas nos jornais da época como símbolos de civilização.¹¹

Após a proibição do entrudo e o surgimento dos bailes da alta sociedade, a classe média e a alta passam a restringir suas festividades aos bailes de máscaras, ao carnaval na Rua do Ouvidor e às grandes sociedades¹². Já as classes menos favorecidas participavam dos ranchos e do carnaval da Praça Onze. Além disso, havia o Zé-pereira, que havia sido iniciado por um sapateiro português chamado José Nogueira Paredes, que saía pelas ruas ao toque de tambores, como se fazia nas procissões em Portugal.

Muitos destes festejos foram surgindo em épocas distintas, mas acontecendo paralelamente. Além das grandes sociedades, bailes e zé-pereiras havia os ranchos e cordões carnavalescos. Os cordões surgiram no século XIX, nas ruas do centro do Rio de Janeiro. O mais famoso foi o “Rosas de Ouro”, para quem Chiquinha Gonzaga compôs a famosa marchinha “Ô abra alas”. Os ranchos surgiram no bairro da Saúde, onde muitos migrantes nordestinos, que trabalhavam na zona portuária como carregadores, moravam. Estes ranchos eram adaptações dos Ranchos de reis do nordeste e desfilavam por algumas ruas da zona portuária. Com o passar do tempo, os ranchos tornaram-se protagonistas da folia carioca, desfilando na Avenida Rio Branco e sendo

¹¹ SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Epoque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 69.

¹² As sociedades eram agremiações de cunho competitivo, que promoviam desfiles na época do Carnaval, e são apontadas por muitos pesquisadores do carnaval como fonte de inspiração para algumas das escolas de samba. No Brasil, ainda subsistem no Carnaval de Florianópolis, quando retornaram aos desfiles em 2007, após 12 anos de inatividade. Disponível em: <http://dicionario.sensagent.com/Sociedade%20carnavalesca%20%28Brasil%29/pt-pt/> Consulta em: 11/07/2017

parte dos festejos oficiais da cidade, deixando assim de ser festividade restrita à área conhecida como “Pequena África”.¹³

Praticamente ao mesmo tempo, com a abertura da Avenida Central (Avenida Rio Branco), no início do século XX, o carnaval da alta sociedade também passou acontecer nos desfiles de corsos.¹⁴ No fim da década de 1920, surgem as Escolas de Samba. Estas são agremiações com fulcro cultural compostas por pessoas que, em sua maioria, moram no mesmo bairro ou região. A primeira delas foi a “Deixa Falar”, fundada em 12 de agosto de 1928 por Ismael Silva¹⁵, no bairro do Estácio. Ele e outros sambistas, como Donga (compositor do primeiro samba gravado, em 1916), Pixinguinha, Sinhô e Heitor dos Prazeres, estavam desenvolvendo o novo ritmo em rodas de samba que aconteciam em festas na casa de Tia Ciata¹⁶, na pequena África, e o levavam também a outros pontos da cidade.

O termo “Escola de Samba” foi criado pelo próprio Ismael Silva, que teria se inspirado na presença da Escola Normal que havia no Estácio e numa brincadeira com

¹³ (...) região, que engloba Gamboa, Saúde, Cidade Nova, Pedra do Sal e Santo Cristo. Disponível em: <http://blogs.odia.ig.com.br/rio-450-anos/historias-do-rio/o-samba-brota-da-pequena-africa> Consulta em : 10/07/2017

¹⁴ Carros conversíveis carregavam grupos de foliões e quando se cruzavam faziam as famosas batalhas de confete e serpentina. Havia quem alugasse um veículo com capota retrátil somente para brincar o carnaval. O desfile de carros dividia espaço com os ranchos e as Grandes Sociedades durante os dias de folia. Diversão que atraía a elite da época, eram menos pomposos que as Sociedades e tinham o caráter do improvisado. Mas as fantasias eram item indispensável. A participação das filhas do então presidente Afonso Pena no desfile de corsos de 1907 contribuiu muito para a popularização desta forma de brincadeira que ganhou as ruas de outras cidades do Brasil. Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-o-corso-na-decada-de-30/> Consulta em: 11/07/2017

¹⁵ Nascido em Jurujuba, Niterói, em 1905, Ismael Silva ficou conhecido como um dos criadores da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa falar, além de suas parcerias musicais com Noel Rosa, Nilton Bastos e também com Francisco Alves. Depois de estudar no Liceu de Artes e Ofícios e de trabalhar como criado no bairro do Catumbi e do Rio Comprido, aos 18 anos, passou a viver definitivamente no bairro de Estácio de Sá. (PORTO, Carla Lisboa. **Ismael Silva: uma memória feita de fragmentos e silêncios**. Patrimônio e Memória, v. 3, n. 2, p. 171-186, 2007. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/141/481>).

¹⁶ Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, nasceu na Bahia em 1854. Aos 22 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, no êxodo que ficou conhecido como diáspora baiana. No Rio, formou nova família ao se casar com João Baptista da Silva, funcionário público com quem teve 14 filhos. Mãe-de-santo respeitada, Hilária foi confirmada no santo como Ciata de Oxum, no terreiro de João Alabá, na Rua Barão de São Felix (...). A mais famosa das chamadas “tias” baianas, teve um papel preponderante no cenário de surgimento do samba no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do XX. Além de promover a cultura popular trazida da Bahia e ser uma respeitada sacerdotisa, era grande quituteira e uma das principais articuladoras da cultura negra nas nascentes favelas cariocas. A casa de Tia Ciata, era a capital da Pequena África. Dos seus frequentadores habituais, que incluíam Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô e Mauro de Almeida, nasceu o samba. A música “Pelo Telefone” foi o primeiro samba registrado, no final de 1916, e virou sucesso no carnaval de 1917. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=26916>

os sambistas de outras regiões do Rio de Janeiro, alegando que era do Estácio que saíam os “professores do samba”. Naqueles tempos, já havia movimentos semelhantes em outras áreas do Rio de Janeiro, como Oswaldo Cruz (de onde surgiria a Portela), do morro da Mangueira e da Tijuca, mas eles ainda não adotavam a alcunha “Escola de Samba”, o que veio a acontecer posteriormente.

No início, as Escolas de Samba sofreram com a mácula de serem “coisa de marginal”, “coisa de vagabundo”, dentre outros estigmas sociais. Mas graças à luta dos principais líderes dos grêmios recreativos, como Paulo da Portela, estes estigmas foram sendo afastados das Escolas e dos sambistas.

Depois, com o apoio das entidades públicas e da mídia, as Escolas de Samba passaram a ter status de símbolo nacional e foram se organizando cada vez mais. O primeiro passo foi dado pelo jornal “Mundo Esportivo”, que organizou o primeiro concurso em 1932 (vencido pela Estação Primeira de Mangueira).

Em 1935, o prefeito-interventor Pedro Ernesto oficializa os desfiles das Escolas de Samba na Praça Onze como evento oficial e também o concurso entre elas (vencido pela Portela).¹⁷

Após a oficialização dos desfiles, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro tornam-se parte do calendário oficial dos eventos da cidade e começam a ser olhadas de forma mais interessante pelo Estado e pelos intelectuais brasileiros. E na década de 1940, as escolas acabam adotando temas-enredo ligados ao ufanismo e ao nacionalismo, buscando reconhecimento e legitimidade, como nos mostram os trechos abaixo.

Neste contexto, o carnaval se estabelece como porta-voz da identidade nacional, endossado por alguns acontecimentos ocorridos no final da década anterior [1930], como [...] a afirmação das escolas de samba, cuja inclusão na programação da festa provou o poder de integração entre as expressões da cultura popular e a cultura dominante. [...] Também neste período colaborou para esta identificação do carnaval carioca como símbolo de brasilidade a sua inserção no circuito internacional turístico, agora como uma festa caracterizadora não de uma cidade, mas emblema de uma nação.¹⁸

¹⁷ MATOS, Marcelo Pereira. **O Rio de Janeiro das escolas de samba: lugar, identidade e imagem urbana**. 2005. x, 150 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2005. p. 42. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95608>.

¹⁸ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalha das Ornamentações: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Tese de doutorado: Orientadora: Profª Drª Ângela Ancora da Luz. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ: Rio de Janeiro: dezembro de 2006.

A ascensão ao governo de Getúlio Vargas estendeu ao carnaval o ideal nacionalista que o regime pregava. As escolas adotaram enredos que mostravam os grandes heróis brasileiros e seus grandes feitos, o que permitia, inclusive, a adequação dos figurinos aos anseios dos sambistas em se apresentar no carnaval com indumentárias nobres, reproduzindo e cantando uma vida diferente da triste realidade da opressão vivida nas senzalas. A opção se estendeu nos anos JK, quando “a ideologia desenvolvimentista vai de par com o júbilo ufanista. (...) As grandes escolas – Portela, Mangueira e Império Serrano – revezam-se na louvação”.¹⁹

Porém, o movimento mais interessante é aquele que começa a acontecer no fim dos anos 1950, quando surge dentro das próprias escolas de samba, mais notadamente no Grêmio Recreativo Escolas de Samba Acadêmicos do Salgueiro, uma necessidade de trazer membros da intelectualidade para o seu interior, dando início a uma revolução estética e cultural das mesmas, como veremos a seguir.

A ESCOLA DE BELAS ARTES E AS ESCOLAS DE SAMBA

O Grêmio Recreativo Escolas de Samba Acadêmicos do Salgueiro, escola de samba do bairro da Tijuca, possui papel fundamental nos rumos que o carnaval carioca e os desfiles das escolas de samba passaram a tomar a partir da segunda metade da década de 1950. A agremiação surgiu em 1953, após a fusão de algumas escolas do morro do Salgueiro, desfilando em 1954 o seu primeiro carnaval entre as grandes escolas. Nesse primeiro desfile, a escola de samba ficou em terceiro lugar, furando o bloqueio das maiores campeãs na época: Mangueira, Portela e Império Serrano.

Entre 1956 e 1959, o Salgueiro tem como homem forte o comerciante Nelson de Andrade, que além de dar aporte financeiro para a escola, sugere os seus enredos destes anos.²⁰ E Hildebrando Moura como o artista responsável pelo trabalho plástico. Neste mesmo período, em 1958, a pesquisadora Eneida de Moraes publica o livro “História do Carnaval Carioca”, que se torna leitura fundamental para qualquer pesquisa que tenha o carnaval do Rio de Janeiro como base. No ano de 1959, o casal de carnavalescos Marie Louise e Dirceu Nery foi responsável por iniciar um diálogo entre

¹⁹ SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei!** (mimeo). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000, p. 9.

²⁰ Ibid., p. 4.

as “letras” e a “cultura do morro” no Salgueiro, como nos mostra Gustavo Melo de Sousa no trecho a seguir.

O trabalho visual das escolas de samba era realizado por artistas do Arsenal da Marinha ou da Casa da Moeda, bem como por habilidosos artesãos oriundos das próprias comunidades das escolas. A opção do Salgueiro em contratar uma suíça, de nome Marie Louise e um pernambucano, chamado Dirceu Nery, foi ratificada numa reunião ocorrida no apartamento do casal em Copacabana. Ali também ficou definido o enredo, que traria para a avenida a obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret, intitulado Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, nome de uma coleção publicada em Paris entre os anos de 1834 e 1839, constituindo-se uma importante fonte documental e artística do cotidiano urbano brasileiro no século XIX.

A contratação do casal estabeleceu uma relação bastante comum posteriormente no carnaval. A cultura "letrada" passou a dialogar com a cultura do "morro", num processo de retroalimentação das experiências adquiridas durante suas vivências no mundo do carnaval e em outras manifestações culturais. É o diálogo entre as culturas erudita e popular que passa a figurar nos desfiles com uma maior intensidade.²¹

Marie Louise e Dirceu chegam ao Salgueiro trazendo o enredo “Viagem Pitoresca através do Brasil”²², sobre Debret e sua obra, aliando a cultura erudita ao desfile das escolas de samba de forma inédita até então.

Destaca-se, neste sentido, as palavras de Nilton dos Santos, que nos mostra a importância não só do casal Nery, mas também da chegada dos artistas oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.²³

A chegada do casal Nery ao Salgueiro e a posterior incorporação do desenhista e adrecista Nilton Sá, além de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, deram àquela escola de samba a possibilidade de realizar a “revolução espetacular” que marca sobremaneira sua trajetória no carnaval dos

²¹ SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei! (mimeo)**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000. p. 6.

²² O enredo é, de um ponto de vista teórico-conceitual, a proposição de realidade ficcional, escritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor de sentido de um desfile de escola de samba. É a concepção de base que estrutura toda a realização semiológica do espetáculo que corre por 80 minutos na Avenida. (QUESADO, Clécio. **O Enredo: Uma Proposição Imaginária(Ada) Para a Representação no Desfile**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras (UFRJ), 2006. p.3.

²³ Arlindo Rodrigues era figurinista e cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e se tornou carnavalesco pelas mãos de Fernando Pamplona. Ganhou diversos campeonatos e também trabalhou como cenógrafo na televisão. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-enredos-africanos-carnavalesco-arlindo-rodrigues-leva-salgueiro-inovar-21906739>> Acesso em: 15/07/2017

anos sessenta. De acordo com Helenise Guimarães e Maria Laura Cavalcanti, a contribuição desses profissionais não aconteceu apenas com relação aos enredos trabalhados, mas também com a incorporação de uma “visão cenográfica, coreográfica e cromática”²⁴, oriunda dos espetáculos teatrais para o desfile das escolas de samba.²⁵

Pamplona participou, no carnaval de 1959, do corpo de jurados do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Em seu relato, o professor expõe suas impressões sobre os desfiles daquele ano, sobretudo sobre a temática da maioria dos enredos apresentados:

Fui criado com contos de fadas e não com super-heróis e tinha muita simpatia pelo Império Serrano, pois, na minha imaginação, lá em cima da serra estaria o castelo de uma princesa. Minha politização, no tempo da UNE, desviou minha simpatia para a Mocidade Independente. Que nome bonito! Remetia à lua e à liberdade! Porém, a coragem do Salgueiro, seu vermelho e branco, seu enredo falando de um artista – Debret – me marcou. Era 1959. Todos os outros enredos em voga repetiam a mesma cantinela dos livros de história batidos: “Brasil, Panteon de Glória”, “A batalha de Tuiuti”, “Riachuelo”, “Brasil em três fases” e outros bichos.²⁶

Pamplona evidencia seu enfado com os temas repetitivos e sempre ligados à história “oficial”, adotada pelos livros de história e que se esqueciam de personagens que tiveram participação ativa na história do país e principalmente, na de sua gente.

SALGUEIRO 1960: QUILOMBO DOS PALMARES – UM ESTUDO DE CASO

“Surgiu nessa história um protetor.
Zumbi, o divino imperador,
Resistiu com seus guerreiros em sua tróia,
Muitos anos, ao furor dos opressores,
Ao qual os negros refugiados
Rendiam respeito e louvor“

1960 - Noel Rosa de Oliveira, Anescar e
Walter Moreira

²⁴ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação de Mestrado: orientadora Profa. Dra. Liana Silveira. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: 1992.

²⁵ SANTOS, Nilton Silva dos. **"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!"**: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 01/03/2006 166 f. Doutorado em sociologia e antropologia instituição de ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro biblioteca depositária: IFCS. P. 45.

²⁶ PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro, Nova Terra. 2013. p. 54.

Para melhor ilustrarmos o importante trabalho realizado por Fernando Pamplona, ao levar para a avenida temáticas que não eram as de prática comum naquela época, optamos por analisar de forma mais apurada o enredo por meio do qual o professor e carnavalesco implementou a temática popular e afro nos carnavais do Salgueiro, através da análise da sinopse²⁷, do samba e da narrativa do próprio em sua autobiografia *O encarnado e o branco*.

Para o carnaval de 1960, o Salgueiro contrata como seu carnavalesco Fernando Pamplona. Além de professor da Escola de Belas Artes, Pamplona trabalhava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro como cenógrafo. O profissional impõe ao então presidente Nelson de Andrade como condição para sua contratação a realização do enredo sobre Zumbi dos Palmares. Como podemos ver no trecho a seguir:

Estávamos em 1959, o Nelson me procurou no Teatro Municipal, me deu de presente um retrato naif de Debret, tirado de uma das alegorias, trocamos ideias concordantes sobre o que achávamos das escolas de samba e ele me convidou para fazer o Salgueiro em 1960. Topei com a condição de o enredo ser sobre “Nzambi dos Palmares” e sua revolução de verdade. Trabalharia sem nenhuma remuneração, como amador, o que, aliás, sempre fui em toda a minha colaboração com as escolas e com o samba. Pedi ao Nelson que orientasse minha ignorância na formação e desenvolvimento do enredo.²⁸

Após o acerto para a contratação, Pamplona começa a desenvolver o enredo e os desenhos (fantasias e alegorias) para sua realização. Ao apresentar o enredo e os croquis para as alas da Escola, ele encontra certa resistência dos presidentes. Convencer os brincantes de que não se vestiriam de reis, nobres etc., mas sim de escravizados e quilombolas se mostrou tarefa árdua.

Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas: “Pô, cara, este risco é muito feio. Meu Carnaval não é só desfile. Com chapéu de arminho, capa, espada, vestido de nobre, bacana, o pessoal me respeita, aí chego na Saens Peña e todo mundo diz: Puxa crioulo, tu tá bacana paca! Segunda e terça, quando o risco é bacana mesmo, vou pra Madureira pra sacanear aqueles suburbanos metidos à besta.”
(...)

²⁷ Texto entregue aos compositores das Escolas de Samba que explica o tema do enredo e aponta caminhos para o desenvolvimento do enredo e dos sambas que concorrerão para ir para a avenida.

²⁸ PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro, Nova Terra. 2013. p. 57.

Expliquei a importância da luta dos quilombos pela liberdade ainda não definitivamente conquistada, o quanto a luta social no Brasil devia aos negros, que a roupa negra era linda e não havia sido usada por nenhuma escola, que as fotos iriam sair em todos os jornais e revistas, o que definitivamente aconteceu, e muito mais blá-blá-blá... Como último apelo, reuni as alas e pedi voluntariado. O Marrom, chefe da ala dos “Importantes”, que disputava com a ala dos “Lords” a condição de ala mais rica do Salgueiro, topou a parada. Atrás dele, ou por causa dele, outras alas também importantes se apresentaram. Estava salvo o enredo.²⁹

Pamplona traz para as escolas não só a visão acadêmica e letrada, mas consegue ver também que aquela manifestação de raízes fincadas na cultura negra havia deixado de cultivar seus heróis e sua ancestralidade, passando a desfilar com enredos e vestimentas que não estavam de acordo com as suas referências culturais, história e vivências:

Indaguei meu grande folclorista Edison Carneiro por que nas escolas de samba, assim como no Maracatu e nas Congadas, os negros só vestiam indumentária branca, não apenas agora, mas desde as primeiras manifestações, como podemos observar nas gravuras de Rugendas, Debret ou Chamberlain. A resposta foi difícil e saímos para a especulação: 1 – a indumentária negra representava a derrota e a escravidão; 2 – A indumentária branca representava a vitória e o poder.³⁰

O artista consegue assim articular um olhar de fora para dentro, ao valorizar o desfile como uma manifestação cultural legítima, e de dentro para fora ao fazer o prestígio cultural e artístico das escolas crescer ao se reencontrarem, trazendo para seu cerne as temáticas negras e afro-brasileiras:

O olhar de um artista de “fora” enxergou que estava na hora de procurar uma alternativa que procurasse fugir às temáticas tradicionais, na tentativa de destacar-se dos enredos apresentados pelas outras agremiações. Era preciso colocar o negro em primeiro plano. Ninguém mais adequado do que Zumbi, que era encarnação do ideal de liberdade negra e o símbolo da resistência.³¹

A temática afro é inserida no palco principal da festa através do olhar do intelectual que consegue perceber a necessidade de que aquela festa feita por negros e pobres se identificasse com tais indivíduos, fazendo com que deixassem de exaltar

²⁹ PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro, Nova Terra. 2013, p. 58 e 59.

³⁰ Ibid., p. 59.

³¹ SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei! (mimeo)**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000. p. 9.

somente personagens históricos de capa e espada na mão, mas também os heróis de colares de búzios, pés descalços e lanças nas mãos.

Na sinopse do enredo de “Quilombo dos Palmares”, Pamplona exalta a luta de Zumbi e de seus aliados em Palmares, em trechos de muita sabedoria e que, certamente, foram relevantes para a aceitação daquela história com tema da Escola.

Com o domínio da invasão holandesa, em Pernambuco, a fuga dos negros escravos, era facilitada pelos invasores, a fim de desfalcar os portugueses na defesa do solo pernambucano.

Foi então que nas margens do Rio São Francisco, no sertão de Santo Agostinho, que os fugitivos construíram suas palhoças (Quilombo) e ali se ocultavam. Protegidos pela fecundidade de uma terra generosa, se originou mais um Quilombo onde os negros encontravam o asilo para suas desditas.

Dir-se-ia que paralelamente a civilização européia, outra se erguia disposta a lutar pelo direito do ser livre.

Acossados pelo mal tratos e pelo desejo de se livrarem do jogo dos brancos, apareciam nos arraiais de Palmares, inúmeros escravos foragidos das vilas próximas. Obedeciam esses perfeitos guerreiros a um chefe a quem chamavam de ZAMBI (Zumbi), seu imperador negro, tratado como divindade, o qual mantinha os milhares de almas do seu reino, inteiramente obedientes e unidos, em torno da sua autoridade e inculcando-lhes a necessidade de ser mantido o desassossego, pois, que o pânico entre os brancos, era para eles uma das armas mais apreciadas.

Batidos aqui, triunfantes ali, derrotados acolá, vitoriosos adiante, as hordas negras fortaleciam-se e aumentavam com o correr dos tempos.

Valentes, destemidos, a tudo dispostos, os africanos dos Palmares resistiram a 25 expedições armadas dos governos de Pernambuco e Alagoas.³²

Coroando o trabalho realizado, no carnaval de 1960, o Salgueiro vence o seu primeiro campeonato, exaltando a africanidade, a resistência, a ancestralidade e o orgulho negro tendo “A revolta de uma raça oprimida contra uma sociedade opressora”, como pano de fundo. Pamplona levou o enredo como uma manifestação política, de caráter social.

A temática negra começou não só por ser temática negra. No carnaval era só navio negreiro, Castro Alves e Princesa Isabel. (...) Foi uma época em que eu estava convencido, e ainda estou, de que em toda ação a gente precisa ser político para sair dessa merda em que a gente

³² Sinopse do carnaval de 1960 do Salgueiro “Quilombo dos Palmares”, de Fernando Pamplona. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-salgueiro/1960/3/>>

está. (...) O [enredo sobre] Palmares foi muito mais por ser uma reação contra a escravidão, pela liberdade, do que por ser negro.³³

Daí em diante, foram muitos carnavais assinados por Pamplona nos quais a temática afro-brasileira reinou, dentre eles “Chico Rei” (1964), “Bahia de todos os deuses” (1969), “Festa para um Rei negro” (1971), e “Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses” (1978). O Salgueiro conquistou quatro campeonatos, tendo o carnavalesco à frente da agremiação ou como enredista.

A temática negra se perpetuou no Salgueiro, mesmo sem Pamplona capitaneando seus enredos, e também encontrou voz em outras escolas de samba, fazendo com que o negro passasse a figurar como protagonista, bem como outras “figuras marginais” de nossa sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância de Pamplona para o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e o seu desenvolvimento como elemento maior da identidade nacional é inegável e corrobora com o que Ortiz fala quando se refere à importância do intelectual como mediador simbólico entre a cultura popular e a identidade nacional.

O olhar acadêmico de Pamplona foi fundamental para o crescimento, o reconhecimento e a consolidação dos desfiles das escolas de samba como um dos mais fortes símbolos da identidade nacional brasileira.

O trabalho realizado na construção do enredo “Quilombo dos Palmares” e o esforço para o convencimento dos foliões da Escola em abraçarem um enredo de cultura afro são prova de que o professor teve papel crucial na guinada dada pela narrativa das Escolas de Samba do Rio de Janeiro a partir daquele momento. Dali em diante, o negro passou a se identificar e a poder ser exaltado dentro de uma manifestação que havia sido gerada a partir de sua cultura, tradições, religião, dança e ritmo.

Além de Pamplona ter contribuído pessoalmente para o crescimento e a modificação dos desfiles das escolas de samba, ele possui importante papel ao trazer para a festa incontáveis talentos oriundos da academia e do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele foi o responsável pela inserção no carnaval de talentos que estão na ativa

³³ SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei! (mimeo)**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000. p. 7.

até hoje, como Rosa Magalhães, e de outros lendários carnavalescos, como Arlindo Rodrigues, Maria Augusta (cuja dissertação proporcionou o enredo “Festa para um Rei negro”) e o grande Joãozinho Trinta.

Sem ignorar o trabalho de pesquisadores e escritores que contribuíram para esse reconhecimento, como falado anteriormente, ressaltamos aqui o trabalho diferenciado de Pamplona que, além de se debruçar sobre o assunto, vivenciou a festa diretamente, tendo participado ativamente de sua evolução e crescimento. Trouxe para o espetáculo outros membros da academia, tornando as escolas de samba elementos cruciais para a identidade do povo brasileiro e tornando mais presentes ainda os elementos de diversidade cultural típicos da sociedade brasileira.

RECEBIDO EM: 27/11/2017

PARECER DADO EM: 16/02/2018



www.revistafenix.pro.br