

Hugo Menezes Neto



Série Livro-Texto



Tem samba na terra do frevo

as escolas de samba
no Carnaval do Recife

Hugo Menezes Neto

Tem samba na terra do frevo

as escolas de samba
no Carnaval do Recife

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-Reitoria de Graduação

Pró-Reitora: Magna do Carmo Silva

Diretora: Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Comitê de avaliação

Adriana Soares de Moura Carneiro, Ana Célia Oliveira dos Santos, Addressa Suely Saturnino de Oliveira, Arquimedes José de Araújo Paschoal, Assis Leão da Silva, Ayalla Camila Bezerra dos Santos, Chiara Natercia Franca Araujo, Deyvylan Araujo Reis, Djailton Cunha, Flavio Santiago, Hyana Kamila Ferreira de Oliveira, Isabel Cristina Pereira de Oliveira, Jaqueline Moura da Silva, Jorge Correia Neto, Keyla Brandão Costa, Luciana Pimentel Fernandes de Melo, Márcia Lopes Reis, Márcio Campos Oliveira, Márcio Vilar França Lima, Maria Aparecida Silva Furtado, Maria da Conceição Andrade, Michela Caroline Macêdo, Rodrigo Gayger Amaro, Rosa Maria Oliveira Teixeira de Vasconcelos, Shirleide Pereira da Silva Cruz, Tânia Valéria de Oliveira Custódio, Waldireny Caldas Rocha

Editoração

Revisão de texto: Giovana Lasalvia Teles

Projeto gráfico e diagramação: Ildemberg Leite

Imagem da capa: Paulinho Mafe

Gráficos estatísticos: Hygor Menezes

Catálogo na fonte

Biblioteca Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

M543t Menezes Neto, Hugo.

Tem samba na terra do frevo [recurso eletrônico] : as escolas de samba no Carnaval do Recife / Hugo Menezes Neto. – Recife : Ed. UFPE, 2024. (Série Livro-Texto).

Inclui referências.

ISBN 978-65-5962-214-6 (online)

1. Carnaval – Recife (PE) – História e crítica. 2. Escolas de samba – Recife (PE) – História e crítica. 3. Samba – Recife (PE). 4. Frevo – Recife (PE). I. Título. II. Título da série.

394.25098134

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2024-019)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



SÉRIE LIVRO-TEXTO

A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pautada pelos princípios da democracia, da transparência, da qualidade e do compromisso social, assume a Educação Superior como um bem público e um direito de todas e todos. Nesse sentido, estimula a melhoria das condições do trabalho docente, a inserção de metodologias de ensino inovadoras e a articulação dos conhecimentos teóricos e práticos nas diferentes áreas do saber como instrumentos de promoção de uma formação científica, humanística e artística que prepare nossos estudantes para a intervenção na realidade, segundo o compromisso com o desenvolvimento integral e sustentável, a equidade e a justiça social. Assim, a UFPE, por intermédio da Pró-Reitoria de Graduação e da Editora UFPE, oferta à comunidade acadêmica e à sociedade mais uma seleção da Série Livro-Texto, com o objetivo de contribuir para a formação da biblioteca básica do estudante de graduação e para a divulgação do conhecimento produzido pelos docentes desta Universidade. Em busca de uma melhor dinâmica para o recebimento de originais, este edital (Edital simplificado nº 22/2022 de incentivo à produção e publicação de livros digitais) estabeleceu janelas de submissão em momentos

distintos, oportunizando uma melhor organização por parte dos agentes envolvidos na elaboração e na edição desses materiais. Os livros selecionados, que contemplam diferentes áreas do saber, representam o esforço de discentes (de graduação e pós-graduação) e servidores (docentes e técnicos) e da gestão da Universidade em prol da produção, sistematização e divulgação do conhecimento, um de seus principais objetivos.

Alfredo Macedo Gomes

Reitor da UFPE

Moacyr Cunha Araújo Filho

Vice-Reitor da UFPE

Magna do Carmo Silva

Pró-Reitora de Graduação (Prograd)

Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Diretora da DIFI/Prograd

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que, por meio de bolsas, subsidiaram a pesquisa para a construção da tese da qual derivou este livro, defendida no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que, por meio do edital de apoio ao pesquisador, possibilitou a atualização dos dados e das análises.

À Pró-Reitoria de Graduação que junto à Editora da UFPE, por meio do edital de incentivo à produção e à publicação de livros digitais, promoveu a publicação deste livro.

Aos amigos da Titivilus Editora, Rodrigo Peixoto e Odomiro Fonseca, pela primeira leitura editorial.

À Maria Laura Cavalcanti, minha orientadora de doutorado e parceira de outros trabalhos, que aceitou, com a delicadeza que lhe é peculiar, escrever o prefácio.

Às escolas de samba do Recife, que fazem do Carnaval uma missão de vida.

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao carnaval. Até que viesse o outro ano. E quando a festa já ia se aproximando, como explicar a agitação que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu.
(LISPECTOR, 1999, p. 83)

SUMÁRIO

Prefácio 9

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Introdução: o fio que nos une e nos separa 13

PARTE 1 | De onde ecoam os tambores? Ressonâncias de uma história

1. O mistério do frevo e as escolas de samba 32
2. A “batalha frevo-samba” 66

PARTE 2 | Dimensões etnográficas da experiência festiva: o entrelugar das escolas de samba

3. Entre dois Carnavais 115
4. Do calendário festivo à preparação do desfile: conexões territoriais e simbólicas 146
5. As escolas de samba no Carnaval (multicultural) do Recife 175

Referências 209

Prefácio

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti¹

Bem-vindo seja o samba na terra do frevo!

Com sensibilidade e amplitude analítica, *Tem samba na terra do frevo: as escolas de samba no Carnaval do Recife*, de Hugo Menezes Neto, vem integrar a história e a experiência contemporânea das escolas de samba pernambucanas no mapa do Carnaval brasileiro. Muitos conhecem o frevo e o maracatu – ambos merecidamente registrados como patrimônio cultural brasileiro, respectivamente em 2007 e 2014 –, mas as praças e ruas do Recife abrigam expressiva, e pouco conhecida, diversidade carnavalesca, em meio à qual as escolas de samba, aninhadas em diversos bairros da periferia urbana, emergem vivazes diante da experiência histórica pungente.

Embora presentes no Carnaval recifense desde os anos 1940, a história das escolas de samba da capital pernambucana é de resistência diante de visões enrijecedoras da vida cultural que teimam em torná-las, paradoxalmente, estrangeiras em sua própria terra. Pesquisador experiente da cultura popular pernambucana, Menezes Neto lança seu olhar crítico e relativizador sobre tal

1 Antropóloga. Prof.^a Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

preconceito – que, como todos os demais preconceitos, carrega um julgamento e desvalorização sem conhecimento prévio – e nos convida a ouvir a voz dos sambistas, artistas e foliões do samba de Pernambuco. Ao fazê-lo, desvenda um mundo social ativo e criativo, abrindo nosso olhar para a relevância das trocas culturais e do valor intrínseco da diversidade cultural característica das grandes metrópoles brasileiras. Conhecer e compreender as razões da potente resiliência das escolas de samba pernambucanas é o objetivo desta inovadora pesquisa.

As escolas de samba surgiram no Recife entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1940, quando essa forma de celebrar o Carnaval vinha se configurando e se espraiando país a fora a partir do Rio de Janeiro, que até então era a capital do país. Expansivas e inclusivas, sediadas nos bairros periféricos, bem como participantes bem-sucedidas do Carnaval urbano, tais agremiações mal sabiam que as precedia um ambiente intelectual hostil. Desde fins do século XIX, revela o autor, um ambiente de forte rivalidade entre o Carnaval do Rio de Janeiro e o Carnaval do Recife era cultivado na crônica jornalística e intelectual. Porém, é no contexto do florescimento do regionalismo cultural pernambucano, entre os anos 1930 e 1980, que tal rivalidade ganha novos contornos. Esse é justamente o período de máxima expansão das escolas de samba por diversos estados do território brasileiro. No Pará, no Amazonas, no Maranhão, em Pernambuco, na Bahia, em Minas Gerais, em São Paulo, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, surgia com força um novo ator no Carnaval: um tipo de agremiação que, dedicada ao fabrico de uma forma de celebrar o Carnaval artisticamente singular e ao mesmo tempo flexível, é capaz de articular redes sociais entre grupos e camadas sociais das mais diversas, e de promover muito trânsito econômico e sociocultural entre distintos bairros e cidades do país. Nesse contexto histórico, a construção de um ideal regionalista de pernambucanidade cultural atinge em cheio o sucesso do Carnaval das escolas de samba, eleito como signo de uma alteridade indesejada.

Configura-se a “batalha frevo-samba” – uma batalha eminentemente intelectual que não é feita, entretanto, de confetes e

serpentina: trata-se da emergência de ideias e valores que almejam determinar como uma cultura deve se comportar. Nesse contexto ideológico, certas expressões culturais veem-se eleitas como emblemas de uma identidade regional almejada, distinta de todas as demais e associada, também, ao forte apelo turístico-cultural. Superpostas aos circuitos orgânicos de produção e recriação dos processos populares – sempre caracterizados por grande capacidade adaptativa – tais ideias influenciam políticas públicas e distribuição de recursos culturais; acarretam efeitos, muitas vezes, imprevistos; e perpassam, inevitavelmente, a experiência viva dos sujeitos e atores das culturas populares, independentemente de sua vontade.

Guiado pelo desejo de um novo olhar e da suspensão de juízo de valores, Hugo Menezes Neto se dispõe a outro tipo de enfrentamento e nos conduz habilmente por entre os meandros do imaginário social, construído no século xx pela intelectualidade promotora do regionalismo pernambucano. Trata-se de compreender de modo crítico a dinâmica do complexo e renitente jogo identitário elaborado em torno das oposições externo *versus* interno, autêntico *versus* inautêntico, original *versus* cópia. Como indica o autor, esse tipo de construção identitária, que opõe o “mesmo” ao “outro”, resulta inevitavelmente em estigmatizações, erguendo barreiras simbólicas que dificultam a aceitação da diversidade inerente à dinâmica dos processos culturais. Esse é o pano de fundo histórico e intelectual que embasa o exame etnográfico do Carnaval contemporâneo das escolas de samba recifenses.

Compreendemos como, no caso em pauta, tais construções identitárias acarretaram a recusa à inclusão das escolas de samba do Recife – e, com ela, dos inúmeros atores sociais oriundos das camadas populares que as apreciam e promovem – como experiências culturais plenas. Como demonstra Menezes Neto, essa história de violência simbólica produziu muita incompreensão com relação às escolas de samba recifenses e acarretou, ao longo das décadas, na redução de público, de adeptos, e na significativa diminuição do número de agremiações, de subsídios públicos, preterições. Menezes Neto nos conta que, em 2013, dezesseis escolas de samba

participavam do Carnaval recifense, em 2020, apenas sete. Esse enfraquecimento tem efeitos negativos sobre a vida cultural e econômica, sobre a sociabilidade e o lazer dos moradores da periferia.

O desalento do quadro traçado dá lugar, entretanto, à resiliência: na atualidade, lá estão elas, as valentes escolas de samba recifenses, defendendo sua maneira de celebrar o Carnaval. Elas nos asseguram em alto e bom som que, nascidas e criadas em Pernambuco, gostam do samba! Abrigam e articulam-se com outras expressões culturais como as quadrilhas juninas e abrem sua terra natal para o diálogo e a interação com todo o país. Na contemporaneidade, como bem indica o autor, a valorização idealizada do Carnaval carioca é reinterpretada por meio de enredos, fantasias, ritmos e sambas-enredo sobre temas que motivam seus criadores a partir de suas próprias experiências de vida.

As escolas de samba de Pernambuco olham para o Carnaval carioca com pensamento, arte e sonoridades característicos, em que “modernidades” e “tradições” buscam equilíbrio, e baianas homenageiam o maracatu. Trazendo consigo a vida e a voz de muitos grupos e camadas da periferia urbana, lutando pela liberdade de serem elas mesmas, a cada ano as escolas de samba de Recife labutam, e refazem, um circuito de trocas criativo e cosmopolita que atravessa o país e alcança outras cidades do mundo.

O sentido de pertencimento e singularidade cultural abrigado na ideia da pernambucanidade se alarga e se areja com a pesquisa de Hugo Menezes Neto, em que novas narrativas, mais inclusivas, sobre o Carnaval do Recife se forjam. Abram alas que as escolas de samba vêm pedindo passagem. Bem-vindo seja o samba na terra do frevo!

INTRODUÇÃO

O fio que nos une e nos separa

Domingo de carnaval. Quatro horas marcam os relógios. O movimento carnavalesco, até então quase nulo, começou a aumentar em breve, como se fora um rio engrossado por afluentes numerosos, estendia-se da Rua da Imperatriz à do Crespo, atravessando a Nova, a Cabugá e a Pracinha, uma massa compacta de mascarados, mescla de costumes e caracteres de luxo e de fantasia, de todos os tempos e de todos os povos. Os dominós de veludo preto ou carmesim davam o braço aos pierrôs encanudados; gentis cavalheiros à Luís XVI ombreavam-se com pescadores da Islândia [...]. Grupos, clubes, sociedades, sambas, maracatus [...] Grupos por vezes apareciam; charangas atroavam os ares com o retintim dos metais desafinados e cordas retesas de rabecas e violões guinchavam no ambiente; clubes ostentando orgulhosamente estandartes surrados e cheios de mofo, recortavam as ruas, e ao longe, para os lados do cais do Capibaribe, os da Caninha Verde, gemiam os ritornelos do cavaquinho [...]. Havia no ar uma propagação infinita de ondas sonoras, distendendo-se, alongando-se, entrando pelos tímpanos auditivos adentro, num ensurdecimento sem nome. Era uma amálgama de sons e de ruídos, de notas soltas, estacadas, de flauta, de clarineta, de violino, misturadas com vibrações abafadas, quase surdas, dos realejos e dos guinchos, os berros estridentes de vozes humanas a cantar, a rir e a gargalhar tudo num concertante estapafúrdio sem igual. Pelas calçadas, pelo meio da rua, pendurados dos carros, equilibrados nos estribos dos bondes, multiplicavam-se

os mascarados, agitando guizos, vibrando castanholas, misturando-se com a mole do povo, parecendo toda aquela aglomeração de cabeças em movimento a superfície agitada de oceano revolto, levantando, baixando, recuando, avançando suas ondas colossais, ao sopro forte e poderoso do furacão. O sol, no seu declínio, descia para poente [...] e fixando-se nos estofos raros dos trajes, dava tons estranhos cambiantes de cores não imaginadas à superfície frocada dos pierrôs gomados, às curvas caprichosas dos dominós de veludo cor de vinho, aos tufos insolentes e provocantes das fofas de sede amarela; e as flores e as ramagens das chitas das vestes centúria dos Caiadores tornavam, aos reflexos tristes dos raios do astro, o aspecto de festões murchos a bailar, no meio do burburinho entontecedor dos foliões. De quando em quando, a vozeria aguda e estridente era abafada pelo rumor surdo dos atabaques e dos maracás das baianas e o Cambinda Elefante, ou o Dois de Ouro, atravessando a massa compacta do povo, ostentava o conjunto grotesco de suas figuras, arrastando à admiração basbaque a parte ignara do povilêu que se babava de satisfação [...] (FREIRE, 2005, p. 126-127).

O trecho acima é do romance *Passionário*, de Theotônio Freire¹, escrito em 1897, publicado em 1899. Trata-se, acredito, de uma das mais interessantes descrições do Carnaval do Recife do final do século XIX, quando o frevo se consolidava e, junto com os maracatus e sambas, forjava a pretensa singularidade dessa festa pública. A imagem que persegue a história dessa festa, certamente, é a das ruas do centro da cidade tomadas por uma “massa compacta de mascarados”, uma “aglomeração de cabeças em movimento”, tal qual “oceano revolto”, que se agitava ao som de uma “amálgama de sons e ruídos”.

Começo este livro com o referido trecho, pensando que descrições como a que Freire apresentou, por meio de seu protagonista Arthur, representam inadvertidamente os esforços históricos de intelectuais pernambucanos para a formulação de imagens e conceitos sobre o Carnaval do Recife. Essas imagens e conceitos destacam uma pretensa dimensão de singularidade e originalidade, aspectos distintivos de uma festa pública que paulatinamente

1 Theotônio Freire nasceu no Recife (1863-1917), se diplomou na escola normal do Rio de Janeiro, escreveu poesias, contos e romances, foi fundador e primeiro presidente da Academia Pernambucana de Letras.

passa a figurar no repertório identitário mobilizado com a alcunha de pernambucanidade.

Freire, um escritor naturalista, presenteia seus leitores com um romance que conta a história de Arthur, um jovem bacharel em direito, rico e egoísta, que nutre um desejo por Lúcia, afilhada de sua mãe, pobre e de pais desconhecidos. O melhor amigo de Arthur é o carioca e estudante de direito Álvaro Taborda, seu companheiro de “ceiatas e orgias”. Em um determinado momento da trama, Arthur e Álvaro encontram outras duas personagens pernambucanas, Otília e Mariana, e juntos vão ao Carnaval em um “landau”, puxado por uma parelha de cavalos guiados por um cocheiro. Em meio à balbúrdia da rua, Otília elogia a festa e o carioca Álvaro retruca, afirmando que o evento do Rio de Janeiro seria melhor, “enormemente esplêndido”. Embora o Carnaval do Recife, do ponto de vista de Freire, se mostrasse cheio de referências e de misturas, subversivo, caótico, com lascívia e poética; para Álvaro, seu personagem sulista, tudo era “acanhado” pois ele não reconhecia a força da tradição dos famosos Clubes de Alegoria e Crítica, como o Filomomos e o Trinta e Três, portanto, a mascarada pedestre seria “insulta e sem espírito”:

— Pois é isto, dizia a Otília, está bonzinho o Carnaval este ano.

— Ora, retrucou o Álvaro, é porque você não viu ainda um Carnaval no Rio, sabe? Aquilo sim, aquilo é que é sexquipedalmente, enormemente esplêndido, sabe? Oh! Esplêndido! Esplêndido!

— Não duvido, meu caro; mas não há de querer comparar o Carnaval do Rio com o daqui.

— Nem há termo de comparação, sabe? Aqui, tudo é acanhado; os Filomomos dão seis ou oito críticas; o Trinta e Três o mesmo, e o mais é a mascarada pedestre, insulta e sem espírito.

— Já estão vocês na maldita mania de comparações, interrompeu Arthur. Outro rumo, outro ofício.

— (Mariana) Não sei não... Amode que a gente saiu para ver qual dos dois Carnaval é o melhor! Tenho nada com o modo da gente do Rio de Janeiro? Vôte! Eu quero é me divertir-me, está!

— Isso mesmo, Mariana, tu tens mais espírito do que todos nós; é divertir e nada mais.

(FREIRE, 2005, p. 128-129)

A discussão entre os personagens evidencia o debate travado já no final do século XIX acerca da relação de comparação e competição entre as festas carnavalescas do Recife e do Rio de Janeiro. Esse mesmo debate, apresentado com novas cores, reaparece algumas décadas depois nos escritos de Mário Sette, um dos mais importantes e reconhecidos autores pernambucanos, cujas obras se convertem em poderosas crônicas da vida social do Recife da primeira metade do século XX. Sette usou o mesmo recurso de Freire e lançou mão de um personagem carioca analisando o Carnaval do Recife, no seu livro mais conhecido, *Seu Candinho da farmácia*, de 1932. No entanto, Caio Curvelo, personagem de Sette, diferentemente de Álvaro Tabora, de Freire, ao comparar os dois Carnavais se mostra encantado pela animação dos recifenses, deixa-se envolver pela “onda” do frevo e se derrete em elogios ao ritmo pernambucano. Em um “jantazinho festivo”, Caio Curvelo fala “com desembaraço carioca” de sua adesão “sem vergonha” a um “partido contrário”:

Não falo nos corsos, nem nos préstitos: os do Rio são maravilhosos, é verdade, mas, na animação do povo, tenha santa paciência, o do Recife tem o primeiro lugar. Aqui tudo estremece mesmo... Então com essa música formidável! Com esse demônio gostoso do frevo! [...] No domingo fiz sacrifícios para reagir, fiz, sabe? [...] Quando um clube passava com aquelas marchas de arrastar até os cofres e os pianos, com os remelexos, com as dobradinhas, eu sentia o pecado subir pela espinha dorsal. [...] Afinal, na terça-feira aderi [...]. Aderi com um semvergonhismo de político profissional, quando sobe o partido contrário (SETTE, 1985, p. 56-57).

Tinhorão (1991, p. 138) chama a atenção para o “sentido de rivalidade entre pernambucanos e cariocas em matéria de carnaval” exposto na literatura no século XIX e que se perpetua no século XX. Freire e Sette usaram respectivamente Arthur Tabora e Caio Curvelo para expor os conflitos simbólicos pautados na esfera pública em torno do Carnaval, um campo de tensões e negociações acerca das noções de pertencimento, autenticidade e originalidade que envolviam as festas das duas cidades. Essas tensões seguiram produzindo ações e discursos, ganhando novos argumentos e perspectivas, manifestando-se para além da literatura ficcional, como

na imprensa, nos trabalhos acadêmicos, nas formulações políticas do Estado, entre outras plataformas de visibilidade.

Essa rivalidade preexistente, contudo, tornou-se consideravelmente mais aguda quando as escolas de samba, com a sua estética esplendorosa e forte capacidade de mobilização dos foliões, começaram a fazer parte do Carnaval do Recife. Entendidas por mediadores intelectuais e políticos como representantes do Carnaval carioca e um perigo à hegemonia do frevo, emblema carnavalesco da pernambucanidade.

Este livro, outrossim, é um olhar sobre a experiência conflituosa das escolas de samba na “terra do frevo”, resultado da pesquisa, financiada, por meio de bolsas, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), para a tese de doutorado que defendi, em 2014, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/IFCS/UFRJ); orientado pela Professora Maria Laura Cavalcanti² que, gentil e carinhosamente, aceitou escrever o prefácio. No entanto, em 2021, com a oportunidade de transformar a tese em livro³, modifiquei profundamente o texto, acrescentei reflexões, produzi novos dados quantitativos e gráficos, e, sobretudo, elaborei novas análises, resultando em um trabalho, em grande medida, diferente daquele que fora o ponto de partida.

2 Maria Laura Cavalcanti é antropóloga e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A compreensão antropológica sobre o Carnaval que norteia este livro está alinhada à sua perspectiva, na qual a festa forja processos rituais que fundamentalmente dizem algo importante sobre nós, nossa cultura e sociedade. Para ela, o Carnaval “não designa a festa, simplesmente, mas todo o processo que nela desemboca” (CAVALCANTI, 1999, p. 12), e é isso que me interessa. Por todos os seus ensinamentos, e parceria ao longo desses anos, eu agradeço profundamente.

3 Fui contemplado com o edital de apoio ao pesquisador, da Pró-Reitoria de Pós-Graduação (Propg), da Universidade Federal de Pernambuco com vistas à atualização dos dados e inclusão de novas análises. Depois de revisada e atualizada, essa publicação foi viabilizada por meio do edital de incentivo à produção e publicação de livros em formato digital (*e-book*), lançado pela Pró-Reitoria de Graduação (Prograd) e a Editora Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

As escolas de samba do Recife

Os historiadores e pesquisadores do universo do samba em Pernambuco, Ivaldo Marciano de F. Lima (2013) e Augusto Neves da Silva (2012), afirmam ter encontrado – em registros históricos locais do final do século XIX – a palavra “samba” designando evento, brincadeira ou festa, apontando para uma experiência de samba anterior às escolas⁴. No trecho da obra de Teotônio Freire transposto acima, por exemplo, o samba aparece na descrição do Carnaval junto aos clubes, sociedades e maracatus.

De acordo com a folclorista e antropóloga Katarina Real (1990), no seu livro *O folclore no Carnaval do Recife*, as escolas de samba, especificamente, foram introduzidas na festa recifense por pernambucanos que, a serviço das forças armadas, em passagem pela então capital do país – Rio de Janeiro –, entraram em contato com o samba carioca na década de 1930. Essa versão da chegada das escolas de samba por meio dos marinheiros respaldou a ideia das escolas de samba como uma espécie de manifestação importada do Rio de Janeiro.

Para o jornalista e pesquisador José Teles (2008), no entanto, grupos de amigos em brincadeiras informais, com o nome de batucada ou turma, circulavam com instrumentos, muitos improvisados, tocando samba pelas ruas dos subúrbios recifenses durante o Carnaval, antes mesmo de imperar a designação escola de samba. A relação do Carnaval do Recife com as brincadeiras de samba, portanto, não se inscreveria na narrativa da mera transposição cultural.

Na década de 1930 foram oficialmente fundadas as primeiras agremiações com o nome de escolas de samba. Teles (2008) encontra em suas pesquisas no acervo do Jornal do Commercio registros de uma agremiação em 1937 com o nome de Turma Quente⁵, na comunidade do Alto do Céu, no bairro de Água Fria, em Recife.

4 Ver também os trabalhos dos historiadores Evandro Rabello (2004) e André Diniz (2006), respaldados em análises dos registros jornalísticos.

5 A alcunha de Turma Quente provavelmente se refere a marcha de mesmo nome, composta pelo famoso maestro pernambucano, Nelson Ferreira, em 1932, para o Concurso de Marchas do Diário de Pernambuco. Nelson Ferreira tornou-se uma das principais referências musicais do frevo na primeira metade do século XX.

Encontrei, em pesquisas documentais no acervo do jornal Diário de Pernambuco, uma matéria na qual esse mesmo grupo é mencionado como uma escola de samba, em 1938, sendo a mais remota menção às escolas de samba do Recife nesse jornal de grande circulação do estado. Vale salientar que já naquele momento a matéria comparava a Turma Quente com a experiência do Carnaval do Rio de Janeiro⁶.

Diretores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Limonil, da Vila São Miguel, do bairro de Afogados, afirmaram (em entrevistas concedidas durante a pesquisa de campo) que a agremiação foi fundada como escola de samba em 1935, porém, não há registros comprobatórios oficiais. Por sua vez, o Grêmio Recreativo Cultural Gigante do Samba foi registrado oficialmente como escola de samba em 1942, entretanto, contaram-me alguns sambistas da escola que antes, em 1938, ela se chamava Garotos do Céu. Desse modo, são elas, Limonil e Gigante do samba, à revelia da contenda, as duas agremiações de samba mais antigas da cidade ainda em atividade.

Na década de 1940, sabemos, as escolas de samba efetivaram sua participação no Carnaval do Recife. De acordo com os registros, raros e dispersos, que encontrei no acervo do jornal Diário de Pernambuco, desfilavam as escolas: Duvidosa; Santos Dumont; Barracão do Laurindo; Milionários do Ritmo; Povo do Zumbi; Batucada Fluminense; Unidos Venceremos; Não Sei Se Vou ou se Fico; Marinha do Brasil (composta por homens da marinha); Oriente; Estrela da Noite; Chuva de Estrela; e Amigos do Ritmo. Ainda em 1949, foi fundada a Estudantes de São José, uma das mais importantes escolas da cidade que, por muito tempo, rivalizou com a Gigante do Samba, ocupando espaço expressivo na imprensa local (SILVA, 2017). Com o crescimento das escolas de samba na cidade, em 1954, foi fundada a primeira entidade associativa: a União das Escolas de Samba de Pernambuco.

6 Disserta a matéria “Uma escola de samba no Recife”, do Diário de Pernambuco, de 24/04/1938, da coluna Arte e Artistas: “A Turma Quente é afinada e não tem inveja do pessoal da arte da favela do Rio” (Uma escola de samba no Recife, 1938, p. 7).

Ainda em matérias do Diário de Pernambuco, das décadas de 1950 e 1960, foi possível identificar notícias das escolas de samba pernambucanas compondo, juntamente com as agremiações de frevo, a programação de bailes de Carnaval dos clubes famosos, como Sport Clube do Recife, Internacional, Português e Golf Club. Para além do Carnaval, as escolas eram atrações em eventos como comícios, inaugurações de obras públicas e recepção de nomes ilustres em visita ao estado. Matérias atestam que elas, inclusive, participavam das festas nas sedes das agremiações de frevo, ocorridas ao longo do ano. Esses registros mostram que sambistas como Lavanca, Boneco de Mola e Newton Elias⁷, se tornaram nomes conhecidos do Carnaval do Recife. Nas décadas de 1960 e 1970, a imprensa local dedicava matérias ao calendário festivo das escolas de samba, bem como, às rivalidades entre os grupos e, especialmente, entre eles e as agremiações de frevo.

A mesma imprensa que saudava a consolidação de um movimento de samba no Recife, no entanto, também abria espaço para o conjunto de preocupações de intelectuais, artistas, gestores públicos e políticos locais, defensores do frevo e das tradições carnavalescas tidas como autenticamente pernambucanas que, em tese, a presença e o sucesso das escolas colocaria em risco. Por meio de um processo de construção de imagem ancorado nas discussões sobre tradição e autenticidade – caras ao campo das reflexões sobre a cultura popular – as escolas de samba foram elaboradas como representantes do Carnaval carioca na “terra do frevo”, como imitações de menor qualidade, invasoras e, por isso, sua presença atualizava antigos debates sobre “velhas comparações entre os carnavais do Recife e do Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1991, p. 154)⁸. Elas sofreram preconceitos e retaliações, ao mesmo tempo em que

7 Sobre a história do sambista Newton Elias, ver a dissertação de mestrado do historiador Samuel Ferreira de Santana (2022).

8 Entendo a relação de antigas rivalidades entre Recife e Rio de Janeiro em “matéria de carnaval”, nos termos de Tinhorão, como uma representação. Assim sendo, em consonância com o pensamento do sociólogo Howard Becker (2007, p. 57), as representações são elaboradas para nos aproximarmos do problema, são “imagens que servem para teoria ou explicação de algo, histórias sobre como eventos e pessoas de certo tipo chegam a ser como são”. As representações não se encerram em si, uma vez que as relações entre os Carnavais do Recife

ensionaram os processos de produção de identidade local constituída de forte conteúdo regionalista com base na contraposição histórica entre o norte e o sul do país.

Um livro sobre elaborações simbólicas e a experiência festiva

Nos diálogos e entrevistas com diretores/as e membros das escolas de samba pernambucanas (que chamarei a partir de agora apenas de sambistas), produzidas durante a pesquisa, a tensa relação com o frevo foi evocada para pautar o histórico desprestígio de suas agremiações no Carnaval do Recife. Logo no primeiro dia do meu empreendimento etnográfico na Gigante do Samba, em 2012, o então presidente, Rivaldo Lacerda falou sobre as dificuldades financeiras para construir o desfile de 2013 nos seguintes termos: “Fazer samba na terra do frevo é muito difícil, mas o samba sobrevive dos amantes, daqueles que amam de verdade. O samba também é pernambucano e nós não vamos deixar o samba cair”. Tal qual ocorreu na Gigante, quando estive na quadra da Escola de Samba Galeria do Ritmo, o mestre da bateria, Naná, disse-me em entrevista: “O Recife é ruim de se trabalhar porque a turma só valoriza o frevo”. Não coincidentemente, portanto, quando visitei a sede da Escola de Samba Limonil, Nado, na época ocupando o cargo de vice-presidente, também pautou em nossa conversa a falta de reconhecimento e de visibilidade do samba pernambucano, afirmando: “A gente paga um preço alto por viver em um lugar onde o samba não é considerado, onde só se vê frevo, maracatu e caboclinho na mídia. Isso me entristece”⁹.

Durante a pesquisa foi possível identificar a recorrência da narrativa do desprestígio e da invisibilidade, produzidas pelos/as sambistas, eivadas de ressentimento devido à falta de atenção (especialmente do poder público) quando comparada à dedicação (material e

e o Rio de Janeiro não se limitam ao conflito. O conflito, na perspectiva das representações, todavia, ajuda a entender importantes elaborações simbólicas.

9 Todas as entrevistas semiestruturadas foram realizadas entre os anos de 2012 e 2013, como parte do esquema metodológico da pesquisa, que será detalhado adiante.

simbólica) direcionada ao frevo. Na mesma proporção, enfatizavam uma profunda admiração às “coirmãs”¹⁰ fluminenses com as quais vislumbravam um alinhamento artístico. Portanto, as reflexões a seguir partem do princípio de que a experiência de fazer/pertencer a uma escola de samba em Pernambuco é atravessada por uma relação de disputa simbólica e política com o frevo, tanto quanto com as escolas de samba do Rio de Janeiro – matriz conceitual e estética com a qual pretensamente dialogam.

Apresento um olhar sobre a experiência social¹¹ das escolas de samba em um contexto hostil, de extremo regionalismo, por meio do drama da sua (não) inserção no repertório das manifestações populares tidas como tradicionais do Carnaval do Recife. Como efeito, coloco em perspectiva sua relação com o frevo – emblema da festa local – e com as próprias escolas fluminenses, com as quais foram recorrentemente associadas. Assim, analiso o universo simbólico e o mundo social¹² das escolas de samba do Recife por meio da articulação e do agenciamento das noções, ou dos binômios, de externo e interno; autêntico e inautêntico; local e importado; cópia e original; nosso e do outro, que ainda fundamentam a relação e o imaginário social¹³ dos Carnavais em tela.

Embora tenhamos muitos trabalhos antropológicos sobre as expressões culturais do Carnaval do Recife, as escolas de samba pernambucanas ainda não figuravam como objeto de estudos da área. Logo, este livro é uma contribuição à antropologia do Carnaval, da cultura e das festas populares, no diálogo com antropólogos/as ligados/as aos estudos sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro,

10 Coirmãs é o termo que os componentes das escolas de samba usam para se referir à outra escola, seja ela pernambucana ou fluminense.

11 A noção de experiência aqui acionada é baseada no pensamento do sociólogo Stuart Hall (2003, p. 134), que sobre ela diz: “Em última análise, trata-se de onde e como as pessoas experimentam suas condições de vida, como as definem e a elas respondem”.

12 Nos termos de Becker (1977, p. 9), mundo social é: “A totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos”.

13 Aqui a ideia de imaginário social fundamenta-se na compreensão do sociólogo Jessé Souza (2011, p. 30-31), que o define como: “[...] conjunto de interpretações e de ideias que permitem compreender o sentido e a especificidade de determinada experiência histórica coletiva”.

como Maria Laura Cavalcanti (1999; 2006); Felipe Ferreira (2009; 2010); Nilton Santos (2009); Ronald Clay Ericeira (2009); e ainda com aqueles cujo objeto de estudo é a experiência social das escolas de samba de outras cidades, como em São Luís (ERICEIRA, 2006; ARAÚJO, 2001); Belém (ARAÚJO, 2012); Teresina (ARAÚJO, 2012); Porto Alegre (DUARTE, 2020); Manaus (BARBIERI, 2016); e Salvador (SOARES, 2015).

Se nas décadas de 1960 e 1970, as escolas de samba pernambucanas eram numerosas e poderosas, tal qual afirmam os registros históricos jornalísticos (LIMA, 2013; SILVA, 2012 e 2017); ao longo dos anos seguintes, especialmente, entre 2010 e 2020, o número diminuiu drasticamente e elas vivem uma crise sem precedentes, empobrecidas financeiramente e precarizadas esteticamente. A realidade do Recife se assemelha àquelas vividas por essas agremiações em outras cidades brasileiras, como Salvador e São Luís¹⁴. Na capital maranhense, informa o antropólogo e pesquisador Eugênio Araújo, em artigo que se desdobra de sua tese, as escolas sofreram, entre os anos de 1980 até inícios da década de 2000, "intensa campanha de desprestígio com consequente desestruturação e desaparecimento da maioria delas" (ARAÚJO, 2012, p. 79). Em Salvador, analisa Rafael Soares (2015) em sua dissertação de mestrado em ciências sociais, as escolas de samba começaram seus desfiles oficiais na década de 1960 e devido à campanha acusatória e ao movimento persecutório do poder público e dos intelectuais locais, elas se extinguíram – ao menos no formato estético e no circuito competitivo conhecido – no final dos anos de 1980.

Durante minha pesquisa de campo (entre 2010 e 2014), cerca de dezesseis escolas de samba participaram do Concurso de agre-

14 O insucesso das escolas de samba nessas cidades não se repete nas capitais de outros estados. Por exemplo, em Manaus e Porto Alegre essas agremiações vivem experiências exitosas. Ricardo Barbieri (2021) afirma que em Manaus as escolas de samba alcançaram nos últimos anos crescimento numérico e solidez nos circuitos e relações comunitárias. Segundo Ulisses Duarte (2020), a festa carnavalesca das escolas de samba de Porto Alegre vem se mostrando duradoura no tempo, com longa tradição de desfiles e de entidades promovendo intensas trocas e redes de relações num circuito anual bastante movimentado.

miações carnavalescas do Carnaval do Recife¹⁵. Em 2020, quando voltei a campo para atualizar os dados, apenas sete compunham a competição, eram elas: Estudantes de São José, Rebeldes do Samba, Gigante do Samba, Galeria do Ritmo, Limonil, Imperadores da Vila São Miguel, e Pérola do Samba. Dentro do circuito competitivo, essas agremiações se dividem hierarquicamente em grupo de: Acesso, Especial, Grupo I, e Grupo II. Elas estão organizadas em entidades associativas – as duas mais importantes são a Federação das Escolas de Samba de Pernambuco (Fesape)¹⁶ e a Associação das Escolas de Samba de Pernambuco (Aespe)¹⁷ – e conformam historicamente um expressivo movimento¹⁸ artístico-cultural no Estado. A diminuição do número de escolas e, conseqüentemente, o enfraquecimento de tal movimento, impacta negativamente na dinâmica socioeconômica e na vida das comunidades da periferia da cidade, que perdem importantes espaços de sociabilidade, de lazer, de produção artística e de promoção de relações interpessoais e intergrupais.

No fluxo dos (des)encontros: campo, método e reciprocidade

Este livro se estrutura em dois movimentos analíticos amalgamados, quais sejam: um de cunho histórico-antropológico sobre os processos de emblematização do frevo e do lugar das escolas de samba nesses processos; o outro, constituído do olhar etnográfico para compreender os bastidores o ritual do desfile – da organização ao Carnaval, do barracão a avenida – atentando para as rela-

15 Divididas nos grupos Acesso, Especial, Grupo I e Grupo II, entre 2012 e 2014 eram elas: Unidos da Mangueira, Limonil, Unidos de São Carlos, Deixa Falar, Gigante do Samba, Rebeldes do Samba, Galeria do Ritmo, Imperadores de Vila São Miguel, Samarina, Imperiais do Ritmo, Queridos da Mangueira, Raio de Luar, Preto Velho, Estudantes de São José, Criança e Adolescente, e Unidos de Vila Escailabe.

16 Sua fundação data de 1954, com o nome de União das Escolas de Samba de Pernambuco.

17 Essa associação é dissidente da Fesape, foi criada em 1999.

18 Entendo movimento como termo síntese das ideias de articulação, mobilização e interação, que agrupa as agremiações em configurações socioafetivas e lhes confere importância social, política e econômica. Esse conceito foi elaborado para analisar o movimento das quadrilhas juninas de Pernambuco, mas, acredito servir para pensar outras manifestações artístico-culturais. Ver Menezes Neto (2009).

ções entre o Rio de Janeiro e o Recife, na perspectiva dos sambistas pernambucanos.

Para contemplar a dimensão etnográfica, no ano de 2012, acompanhei mais de perto a vida da Gigante do Samba, um grupo antigo, representativo, bem-estruturado e aberto para acolher a pesquisa. Acionei estratégias metodológicas clássicas da Antropologia, como observação participante e entrevistas semiestruturadas, vivenciei os preparativos para o Carnaval de 2013, construí uma relação de confiança com os/as interlocutores e interlocutoras. Estive presente em diversos eventos de 2012 e de 2013: ensaios, festas, reuniões, eliminatórias, final da escolha do samba enredo, lançamento do enredo, Festa dos Protótipos, Noite das Baianas, aniversário da escola, aniversário do presidente, confraternização de fim de ano, desfiles e apresentações, entre outros momentos relevantes. Então, senti-me, de fato, entrando no mundo social das escolas de samba, pronto para fazer descobertas, me “surpreender e desconcertar”¹⁹.

Com o estreitamento dos laços entre mim e a escola, fui “convocado” para contribuir em algumas ações ligadas ao meu “potencial” identificado pela diretoria. Percebi que a minha imersão no campo era tão mais profunda e profícua quanto maior a colaboração com a agremiação. A minha disponibilidade em ajudar era sempre retribuída. Em outras palavras, passei a trocar um pouco de trabalho, torcida e dedicação, por dados de pesquisa, portas abertas, confiança para as entrevistas; era um acordo tácito. Além disso, as próprias atividades a mim solicitadas produziam dados de pesquisa. Dentre elas, destaco como as mais importantes: a digitalização do acervo fotográfico da escola; a produção de um vídeo sobre as baianas; e a elaboração de um projeto de captação para o Fundo de Incentivo à Cultura do Governo do Estado.

Muitos integrantes da escola acreditavam que a minha pesquisa seria para a produção de um livro. A imagem do “escritor do livro

19 A ideia de “entrar no mundo social” é aqui uma alusão a Durkheim (1982, p. 23), que ensina: “É necessário que, ao penetrar no mundo social, tenha ele (o sociólogo) consciência de que penetra no desconhecido [...]; é preciso que se mantenha pronto a fazer descobertas que hão de surpreendê-lo e desconcertá-lo”.

da Gigante” me acompanhou, de modo que não consegui desven-
cilhar-me totalmente dela e de suas armadilhas (ZALUAR, 2004)²⁰.
Cada vez mais, nós, antropólogos/as, lidamos com a cobrança, legí-
tima, por parte dos grupos estudados, por atuação e identificação
política (DURHAM, 2004). Na minha experiência, os componentes
da escola aguardam os resultados da pesquisa, mas cobram a atua-
ção, mesmo durante o processo. Em contrapartida, transformei
minha participação em instrumento para produção de conheci-
mento, resultados, e também para identificação, e a reflexão, dos
fatos etnográficos (PEIRANO, 1995)²¹. Em alguma medida, participar
parece menos uma mera questão de escolha ou de astuta estratégia
de pesquisa; é uma demanda que cria uma lógica de reciprocidade
e compromisso político.

A Gigante do Samba é uma grande agremiação carnavalesca;
produz o maior orçamento entre todas as escolas de samba, foi 12
vezes consecutiva campeã do concurso. Ela detém uma sede bem
equipada e engendra uma dinâmica de produção organizada que,
quando comparada às suas coirmãs, é uma exceção. Percebendo
essas características, no decorrer do percurso senti a necessida-
de de conhecer outras escolas para apreender realidades distintas
e conhecer melhor suas experiências. Certamente não consegui-
ria acompanhar todo o processo de produção de mais de uma
escola, mas resolvi fazer entrevistas semiestruturadas com lide-
ranças de diferentes agremiações. Escolhi entrevistar mais duas
escolas do Grupo Especial (Unidos de São Carlos e Limonil); e
duas do Grupo 1 (Unidos da Mangueira e Samarina). Além das

20 A antropóloga Alba Zaluar (2004, p. 117) alerta que a publicação de um livro como “saída para realização da pesquisa”, precisa ser refletida, sobretudo, pela importância histórica e simbólica do registro de grupos invisibilizados. Para a autora, a reflexão parte do uso que esses grupos farão dos textos lançados. “[...] podem ser usados para decidir conflitos [...] torna-se simbólico de sua (do grupo) importância histórica, marca solitária de um momento único de reconhecimento pelos outros no processo contínuo do esquecimento do grupo”.

21 A antropóloga Mariza Peirano explica a noção de fato etnográfico da qual compartilha: “[...] como o observador é parte integrante do processo de conhecimento e descoberta, pode-se dizer, como já se fez anteriormente, que na Antropologia não existe fato social, mas fatos etnográficos, salientando que houve seleção no que foi observado e interpretação no relato” (PEIRANO, 1995, p. 17).

entrevistas individuais, realizei uma roda de conversa com 20 baianas da Gigante do Samba, para produzir material etnográfico sobre a Noite das Baianas. Segue um quadro para visualização do conjunto de entrevistas semiestruturadas, entre janeiro de 2012 a dezembro de 2013:

QUADRO 1 | Produção de entrevistas

Escola – Grupo	Nome – Função	Local e data
Galeria do Ritmo Grupo Especial	Naná – Mestre da bateria Saúba – II Mestre da bateria	Casa de Mestre Naná (Alto José do Pinho) 25/06/2012 30/08/2012
Gigante do Samba Grupo Especial	Marize – Diretora Lacerda – Presidente Soldado – Diretor Hilário – Carnavalesco Do Carmo – Secretária Grupo focal – roda de diálogo 20 baianas.	Quadra da escola (Bomba do Hermetério) Marize 04/04/2012; 14/08/2012; 29/10/2012; e 10/02/2013 Lacerda 25/05/2012 e 23/09/2012 Soldado 02/02/2013 Hilário 15/05/2012; 12/09/2012; e 10/10/2012 Do Carmo 20/02/2012 Roda com baianas 11/12/2012
Unidos de São Carlos Grupo Especial	Conceição – Presidente Itamar – Diretor Fernando – Diretor	Sede da escola (Afogados) 25/06/2012 12/08/2012 15/10/2012
Limonil Grupo Especial	Jarlan – Presidente Nado – Vice-presidente Valmir – Escultor	Quadra da escola (Vila São Miguel) 10/11/2012 01/12/2012 01/12/2012
Unidos da Mangueira Grupo 1	Carlos Alberto – Presidente	Casa do presidente (Mangueira) 05/08/2012
Samarina Grupo 1	Sr. Correia – Presidente Fábio Costa – ex-carnavalesco Américo Barreto – ex-carnavalesco	Quadra da escola (Imbiribeira) 10/12/2012 05/01/2013 05/01/2013

Desse modo, produzi mais de 30 horas de entrevistas semiestruturadas com componentes de seis escolas de samba, que foram transcritas e analisadas por meio da análise de conteúdo e recorrência de aspectos importantes. Lancei mão de muitos trechos dessas entrevistas ao longo do trabalho, especialmente a partir da segunda

parte do livro, nos capítulos 3 e 4. Não obstante, diante do detalhamento de informações referentes às entrevistas, acima exposto, a fim de não incorrer em repetições, sempre que forem citados tais conteúdos informarei apenas o nome do/a entrevistado/a, sua função e a escola de samba a qual pertence.

A pesquisa etnográfica incluiu ainda a observação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, em 2011, e do Concurso das agremiações carnavalescas de Pernambuco, em 2012 e 2013.

Para contemplar a dimensão histórico-antropológica investi ainda na busca ativa de documentos e de registros históricos sobre as escolas de samba pernambucanas nos acervos do Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano; do Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural Casa do Carnaval (equipamento da Prefeitura do Recife); da Fundação Joaquim Nabuco; e, principalmente, nos acervos *on-line* do jornal Diário de Pernambuco disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira, no site da Biblioteca Nacional. No primeiro momento a investigação no acervo do Diário de Pernambuco seguiu o recorte temporal das décadas de 1960 e 1970, considerando o período de maior força do movimento das escolas de samba local. Para atualização dos dados, realizada em 2021, com vistas à transformação da tese em livro, voltei a investigar os acervos do Diário de Pernambuco, visto que a documentação digitalizada do jornal foi ampliada. Realizei novas buscas²², dessa vez com um recorte temporal maior, entre as décadas de 1930 e 1990, e assim levantei registros jornalísticos históricos que fornecem boas pistas sobre a tensão que as escolas de samba no Carnaval do Recife instauravam.

Ainda nesse esforço para atualização de dados, recuperei, por meio de pesquisas na página oficial da Secretaria de Cultura, no site da Prefeitura do Recife, as programações do Carnaval entre os anos de 2010 a 2020. O objetivo foi o de produzir dados quantitativos acerca do número de escolas de samba e da participação delas nos Carnavais da última década. Esses dados subsidiaram análises e gráficos referentes aos impactos da dinâmica festiva atual

²² Todos os documentos acessados estão devidamente referenciados na sessão Referências Documentais, no fim do livro.

na experiência das escolas de samba, compondo o quinto e último capítulo.

O livro se conforma em duas partes divididas em cinco capítulos. A primeira parte, “De onde ecoam os tamborins? Ressonâncias de uma história”, é composta pelos dois capítulos de orientação histórico-antropológica, com ênfase nos registros da relação de conflito entre as escolas de samba e o frevo.

No primeiro capítulo, discuto a trajetória do frevo, suas representações e construções simbólicas, mais especificamente sua transformação de manifestação carnavalesca perseguida e censurada à emblema da “cultura pernambucana”. Pretendo apresentar um ponto de vista particular sobre essa transformação, iluminando um processo de condensação de sentidos que fez o frevo expressar elementos tidos como identitários ou representativos da pernambucanidade. Sendo assim, a intenção é, por outro lado, destacar a importância das escolas de samba no referido processo, uma vez que, nesse movimento de elaboração imagético e discursivo elas são posicionadas em oposição ao frevo.

O segundo capítulo, intitulado “A batalha frevo-samba”, é inspirado nos escritos de Katarina Real (1990) sobre o tema. A folclorista, em 1967, nomeou um campo de embates simbólicos que envolvia intelectuais, políticos e outros mediadores em torno da presença das escolas de samba no Carnaval do Recife e que se manifestava por meio da imprensa, dos documentos oficiais e dos livros sobre o Carnaval do Recife. Analiso os discursos, argumentos e imagens elaborados e perpetuados contra as escolas de samba no momento de maior crescimento dessas agremiações, entre as décadas de 1960 e 1980, movimento realizado por nomes como Gilberto Freyre, Valdemar de Oliveira, Ruy Duarte e a própria Katarina Real.

Os últimos três capítulos compõem a segunda parte do livro, intitulada “Dimensões etnográficas da experiência festiva: o entre-lugar das escolas de samba”.

No terceiro capítulo, analiso a perspectiva dos sambistas pernambucanos acerca da ligação inevitável entre as escolas de samba pernambucanas e as suas coirmãs fluminenses. Parto do pressuposto de que a ligação entre esses mundos sociais, aparentemente

distintos, se apresenta como constructo da experiência festiva e social das agremiações pernambucanas. O intuito é burilar o jogo, manipulado pelos agentes locais, de distanciamento e aproximação entre os dois Carnavais modelares, pensando que a elaboração de imagens sobre o outro também evidencia a construção da nossa própria imagem.

O quarto capítulo é dedicado à preparação do desfile da Gigante do Samba pensando sobre as conexões territoriais e simbólicas entre os Carnavais do Recife e do Rio de Janeiro. Para tanto, escolhi duas situações sociais (GLUCKMAN, 2010), duas festas do calendário da escola, para desdobrá-las, a fim de apresentar uma perspectiva do “processo ritual do desfile” (CAVALCANTI, 2006) que manifeste as relações trabalhadas no capítulo anterior. Reflito, então, sobre a presença do universo simbólico e da matriz de sentidos oriundos do Rio de Janeiro na dinâmica de produção das escolas de samba pernambucanas.

No quinto e último capítulo, “As escolas de samba no Carnaval (multicultural) do Recife”, analiso o atual modelo de Carnaval oficial da capital pernambucana, seu conceito e organização, criado e operado pelo poder público municipal. O objetivo é compreender o impacto desse modelo na experiência festiva e na vida social das escolas de samba na atualidade. Apresento, assim, dados quantitativos e análises referentes à participação dessas agremiações carnavalescas no Carnaval dos últimos dez anos, de 2010 a 2020, que atestam as dificuldades por elas ainda enfrentadas, mesmo integrando uma festa tida como “multicultural”.

Enfim, procuro contribuir com os estudos antropológicos sobre o Carnaval, especificamente sobre o Carnaval do Recife, que ferve não apenas com o frevo.

PARTE 1

De onde ecoam os tamborins? Ressonâncias de uma história

O Samba não é um intruso no Carnaval pernambucano. Intrusos são aqueles que se apregoam de “entendidos de carnaval”, que do assunto não entendem nada. O frevo tem seu valor, mas, o samba é a expressão máxima da música popular brasileira e, por conseguinte, jamais poderá ser combatido (Waldeck de Melo, presidente da Escola de Samba Estudantes de São José, *Diário de Pernambuco*, 16/02/1974).

1.

O mistério do frevo e as escolas de samba

Neste capítulo, reflito sobre o processo de elaboração do frevo como emblema do Carnaval recifense ocorrido ao longo do século xx. Na minha perspectiva, tal processo – forjado na construção de discursos e práticas estruturantes desse mesmo Carnaval – foi, em alguma medida, vinculado à rivalidade estabelecida com a experiência festiva carioca e suas escolas de samba.

A história do frevo foi elaborada e discutida por historiadores como Mário Ribeiro dos Santos (2008), Lucas Vitor da Silva (2009), Leonardo Dantas Silva (2000) e Evandro Rabello (2004), bem como pela historiadora e antropóloga Rita de Cássia Barbosa de Araújo, especialmente na sua obra mais importante *Festas: máscaras do tempo. Entrudo mascarada e frevo no Carnaval do Recife* (1996). Portanto, meu movimento é menos ambicioso, apenas o de um antropólogo, ao seu modo, mexendo na história, atento às relações carnavalescas entre Recife e Rio de Janeiro. O livro do antropólogo Hermano Vianna, *O mistério do samba* (2004), inspirou-me. Ele ilumina uma fissura presente nas narrativas sobre a passagem do samba de “ritmo maldito”, encastelado nos morros cariocas, à música nacional.

Nessa descontinuidade, explica o autor, se alojam teorias potentes sobre o samba e nossas constituintes identitárias¹.

O frevo passou por um processo parecido em Pernambuco, quando deslocado do lugar de uma manifestação cultural carnavalesca (musical, coreográfica e performática) perseguida pelo Estado e negada pelas elites – no final do século XIX e começo do XX –, para o de imagem-síntese da dinâmica festiva e traço de singularidade que o distingue de outros Carnavais do país – sendo, portanto, celebrado e protegido. Apresento adiante um olhar antropológico, inspirado em Vianna, para o “mistério do frevo”, intuindo que houve um trabalho engendrado por diversos agentes, nem sempre de modo advertido, para tornar o frevo um emblema do Carnaval do Recife. Esse processo de condensação de sentidos culturais² da pernambucanidade é um empreendimento associativo que imprime no frevo características do conjunto de representações do caráter, da natureza ou da marca atribuídos historicamente ao “povo pernambucano”. Chamo atenção para os agentes desse processo que considero mais potentes, como intelectuais e outros mediadores³ de reconhecida atuação local, que idealizaram uma disputa entre a “força do regionalismo”, representado pelo frevo, contra o “projeto universalizante” do samba e do Carnaval do Rio de Janeiro.

1 Além de Hermano Vianna (2004), Ruben Oliven (1989) e Peter Fry (1982) demandam esforços para análises da produção do samba e do Carnaval antes reprimidos pelo Estado e depois projetados como emblemas da nacionalidade. Renato Ortiz (2012, p. 140) também se dedica a analisar processos de reinterpretação simbólica por parte dos intelectuais do país que transformam “práticas populares em expressões da cultura nacional”. Ainda Maria Isaura Pereira de Queiroz (1994) analisou diretamente a transformação do samba em símbolo da identidade nacional, sua obra *Carnaval brasileiro* é um clássico do tema.

2 O uso do termo “condensação de sentidos” é inspirado em Victor Turner (2005, p. 61). Para ele, tendo em vista o que lhe ensina Sapir, o símbolo dominante condensa vários significados em uma forma singular, essa é uma das suas principais propriedades.

3 Para Hermano Vianna (2004) a atuação de mediadores intelectuais foi fundamental para a transformação do samba em emblema da identidade nacional. Renato Ortiz (2012, p. 139) destaca a participação de determinados agentes na construção da memória e da identidade nacional que se querem. Para tanto, aciona a ideia de mediação como ação promovida por intelectuais na reinterpretação simbólica de algo que é particular, restrito a um grupo, para ser “universal”. Os mediadores intelectuais, reflete Dominichi Miranda de Sá (2006, p. 26), produzem argumentos, enunciados e ideias que têm “valor de ação” impactam, por serem produções críticas de pessoas socialmente legitimadas, “na ordem social”.

1.1 O “retintim” dos metais e o das cuícas

As narrativas históricas sobre o Carnaval do Recife começam pelo entrudo⁴, brincadeira carnavalesca, de origem medieval, trazida pelos portugueses, da qual participavam diferentes camadas da população. Com o estabelecimento do Império, as elites citadinas não mais se identificavam com o entrudo, que se torna associado ao passado colonial, a um sinal de atraso, a um costume anti-higiênico e violento, entre outros qualificativos negativos⁵. Instaurou-se uma campanha sistemática disseminada pela imprensa com a finalidade de proibir o entrudo, à luz dos ideais de “modificações nos padrões de comportamentos e valores da sociedade da época” (ARAÚJO, 1996, p. 147). A crítica ao entrudo, desse modo, estava a serviço da “identificação dos costumes das elites escravocratas com os costumes das ‘nações europeias civilizadas’, as ‘nações cultas’ [como a França e a Inglaterra], tidas como verdadeiros modelos de sociedade, espelhos de civilização e progresso” (SILVA, 2009, p. 45).

Em contrapartida, os bailes de máscaras, à moda veneziana, se apresentavam como o modelo de diversão carnavalesca mais adequado às pretensões civilizatórias do Império, às novas construções imagéticas e discursivas sobre a nação. Silva (2009) atenta para a atuação da imprensa na crítica ao entrudo e na valorização dos bailes de máscaras, representantes de “bom gosto e luxo”:

À moda europeia, o Carnaval passava a ser sinônimo de luxo, de danças, de cantos, de banquetes, de recitais musicais, de festas em teatros e de bailes de máscaras. Aqui, os jornais assumem um papel importante. É pela imprensa que se constrói a crítica contra os

4 Para mais detalhes sobre o entrudo, ver principalmente Dantas Silva (1991), Rabello (1991) e Araújo (1996). Para localizar as origens medievais do entrudo e perceber os significados dessas brincadeiras como herança de uma visão carnavalesca de mundo, ver Mikhail Bakhtin (1999). Referências atuais do entrudo são as brincadeiras de mela-mela, muito comuns em Pernambuco, torna-se uma brincadeira para sujar a quem estiver por perto com lama, farinha, e outros materiais. Sobre o mela-mela ver Roberto Benjamin (1991), Leonardo Dantas Silva (1991) e Evandro Rabello (1991).

5 Silva (2009, p. 44) destaca a relação entre a participação nas práticas carnavalescas e a construção de uma identidade de classe: “O entrudo brincado pelas elites desde o período colonial fazia parte do rol de práticas condenáveis na instituição da identidade da própria classe senhorial do Império”.

“devaneios do nosso carnaval” e os “exageros do entrudo”, e se elogia o luxo e a riqueza das máscaras e fantasias, e se convida a elite pernambucana para os bailes luxuosos em teatros como o Santa Isabel. Esse novo Carnaval mascarado era sinal de “civilidade, polidez, bom gosto e luxo” (SILVA, 2009, p. 51).

Segundo o historiador Evandro Rabello (1978), o primeiro baile de máscaras do Recife, que se tem notícias, ocorreu em 1845 (RABELLO, 1978), cinco anos depois dos primeiros registros desses bailes no Rio de Janeiro. Para alguns pesquisadores do Carnaval carioca, como Felipe Ferreira (2004), no século XIX e no começo do XX, os Carnavais de outras cidades brasileiras, tal qual o de Recife, seguiam as tendências apontadas pela então capital do país. Enquanto no Rio de Janeiro, a burguesia procurava seguir o exemplo parisiense, em Recife e outros centros urbanos, “o grande modelo era a festa fluminense, sem se desprezar, é claro, as influências vindas diretamente de Paris” (FERREIRA, 2004, p. 380).

Nessa perspectiva, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999, p. 25) afirma que o Rio de Janeiro atua desde o século XIX como “centro de difusão de ideias para diferentes províncias – incluindo as novidades carnavalescas.” Para ela, essa posição de núcleo disseminador de “ideias de comportamentos ‘modernos’ e ‘civilizados’”, perde força apenas nos anos de 1960, com a instalação de Brasília e a destituição do Rio de Janeiro do privilegiado posto de Capital Federal, mas não o de “Capital do Carnaval”.

Seu papel de núcleo disseminador dos folguedos data do século XIX [...] Era uma cidade comercial, e as qualidades do seu porto se tornavam porta de entrada privilegiada não só para mercadorias, mas também para ideias [...] O Rio de Janeiro tornou-se, portanto, centro de difusão de ideia para diferentes províncias – incluindo as novidades carnavalescas. Proclamada a independência do país em 1822, a posição do Rio de Janeiro como capital federal foi reforçada, sua função de centro propagador de ideias e de comportamentos “modernos e civilizados” se fortaleceu. A transferência da administração do país para Brasília, em 1960, diminuiu sem dúvida a influência do Rio sobre o restante do país [...] E continua ser considerado por excelência a Capital do Carnaval (QUEIROZ, 1999, p. 25).

Para Araújo (1996), porém, a adoção e defesa de um modelo carnavalesco similar ao que ocorria no Rio de Janeiro, com o baile de máscaras e depois com a introdução de outros elementos, foi estratégica em duas dimensões: a primeira é da “luta” recifense contra o fluxo da perda de “prestígio, riqueza e poder” ocorrida ao longo do século XIX, no Norte, em detrimento ao “enobrecimento” e enriquecimento do Sul do país; e a segunda dimensão é a disputa pelo espaço público no Carnaval que espelhava o conflito de classes entre a elite pernambucana e as camadas populares.

Em aproximadamente 1872, aparecem as primeiras sociedades carnavalescas e clubes de alegoria e crítica recifenses, aos moldes dos que já existiam no Rio de Janeiro⁶. Do mesmo modo que seus precursores cariocas, os Clubes de Alegoria e Crítica Philomomos, Philocríticos, Cavalheiros de Satanás, Filhos da Candinha, Quatro Diabos, Anjos Rebeldes eram formados pelas camadas mais abastadas da sociedade recifense, percorriam as ruas da cidade com luxuosas máscaras e fantasias, carros alegóricos, cavalos enfeitados, e tornaram-se sinônimo de Carnaval civilizado, elegante e valorizado (DANTAS SILVA, 1991). A partir da década de 1880, com as mudanças políticas e sociais, como abolição da escravidão, proclamação da república, expansão urbana e a formação de uma nova classe trabalhadora, surgem no Recife os clubes pedestres⁷, que deram origem aos atuais clubes de frevo. Diferentemente dos clubes de alegoria e crítica, seus quadros eram compostos por pessoas das

6 O historiador Carlos Eugênio Líbano Soares (2005, p. 299) informa que desde 1850, as elites cariocas participavam do Carnaval de rua com seus “imensos carros alegóricos, dando partida ao Carnaval apoteótico do século XX”. Ver também os trabalhos da historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2005) e do já citado pesquisador Felipe Ferreira (2004 e 2005), que detalham a inserção das elites nas ruas e apontam o Congresso de Sumidades Carnavalescas de 1855, como a sociedade carnavalesca carioca que serviu de referência para outras surgidas posteriormente – Club X, União Veneziana, Estudantes de Heidelberg e Boêmia. E ainda, as mais famosas, Tenentes do Diabo, Club Democráticos e Fenianos que, em 1860, firmam-se como as principais referências do Carnaval com seus carros alegóricos.

7 Os primeiros do Recife que temos registro são: Club dos Symphaticos, Mimo de Amor, Sociedade Musical Arte e União. No final da década de 1880, surgem os mais conhecidos e propagados pelas narrativas históricas, tais como Caiadores, Vassourinhas e Cana Verde. Sobre a formação histórica dos clubes pedestres – chamados de Clubes de Frevo –, ver Araújo (1996) e os trabalhos da historiadora Carmem Lélis (2011).

camadas populares, da nova classe trabalhadora, mas também da “parcela marginalizada da população e excluída do mundo legítimo da ordem e do trabalho” (ARAÚJO, 1996, p. 240). Portanto, esses, exibiam-se a pé, sem a pompa dos carros alegóricos, acompanhados pelas bandas marciais nas ruas estreitas do centro da capital pernambucana, vielas, pátios e praças dos bairros de São José, Santo Antônio e Boa Vista.

A rivalidade entre as bandas que acompanhavam os clubes pedestres foi por muitos anos a tônica do Carnaval do Recife. Elas não apenas disputavam virtuosidades musicais quando dos encontros inevitáveis ou programados, como iam à violência de fato, pois, à frente das bandas e dos clubes estavam os “capoeiras”⁸ (homens negros antes escravizados e trabalhadores braçais), abrindo passagem na multidão, demonstrando habilidades físicas e destreza corporal para representar e defender suas agremiações. Do repertório musical das bandas (polcas, tangos, quadrilhas, peças eruditas, maxixes, entre outras) em especial, da hibridização e aceleração de dobrados e marchas, surge a música do frevo⁹. A dança do frevo, o “passo”, por sua vez, é herança da capoeira, da cultura afro-brasileira e da inventividade espontânea do folião na interação com um ritmo musical em formação “Os movimentos ágeis e definidos dos corpos, por sua vez, retornavam aos músicos e inspiravam novos acordes, num processo incessante de troca, improvisação e criação coletiva” (ARAÚJO, 1996, p. 362).

As elites intelectuais consideravam o frevo como violento, selvagem e descontrolado. Até os primeiros anos do século xx, leis foram criadas para cercear as práticas carnavalescas de rua e, conseqüentemente, estancar a sua expansão, perseguir seus fazedores

8 Assim chamado os capoeiristas. Homens que abriam os caminhos na multidão para a passagem dos clubes, fazendo demonstrações de desenvoltura, força e flexibilidade em movimentos e firulas de ataque e defesa que, na maioria das vezes, não eram apenas representações. Desse contexto surgiu o “passo”, a dança do frevo, da destreza, da luta, do repertório dos movimentos e da liberdade criativa da capoeira e da cultura afro-brasileira. Um dos principais trabalhos sobre a capoeira e o passo é o de Valdemar de Oliveira (1971), *Frevo, capoeira e passo*, que se tornou um clássico da temática. Sobre os praticantes de capoeira e o Carnaval do Rio de Janeiro, ver Libano (2005).

9 Sobre a musicalidade do frevo, ver Lélis (2011) e Dantas Silva (1991).

e prender capoeiristas por vadiagem. O frevo expressava ideais e representações contrárias ao projeto cultural pautado no modelo de Carnaval europeu – como desdobramento, do Rio de Janeiro – dos bailes de máscaras, do clube de alegoria e crítica, e do corso¹⁰.

O aparato repressor, entretanto, não logrou êxito e o frevo se consolidava como forma específica das camadas populares viverem o Carnaval na década de 1910 (ARAÚJO, 1996, p. 22). Diante do insucesso das táticas de controle, a elite pernambucana reformulou seus propósitos engendrando um projeto cultural com vistas à ressignificação do frevo para sua elaboração como emblema da festa, símbolo de uma identidade coletiva. Para Santos (2010), a transformação do frevo em “símbolo da identidade pernambucana” se consolida quando, na década de 1930, o Estado Novo¹¹ se apropriou do Carnaval popular, antes perseguido, para produzir bases imagéticas e discursivas sobre integração e identidade nacional. Naquele momento, o poder público e as elites locais abrandaram a repressão, repensaram estratégias e articularam uma política de aproximação com as agremiações carnavalescas.

Os mediadores intelectuais, por sua vez, passaram a atuar no processo de emblematização do frevo, articulando e visibilizando – em artigos publicados nos jornais de grande circulação, livros e falas públicas – mudanças na relação do Carnaval do Recife com o Rio de Janeiro, o “núcleo difusor de práticas carnavalescas” (QUEIROZ, 1999). O frevo passa a ser a imagem-síntese da autenticidade e

10 O corso é fundamentalmente um desfile de automóveis decorados com temas carnavalescos para exibição pelas ruas durante o Carnaval, prática comum em outras capitais e, também, realizada pela elite recifense nas décadas de 1910 e 1920. Explica o historiador Mário Ribeiro dos Santos (2008, p. 76): “[...] vincula-se ao projeto de modernização das capitais brasileiras e à popularidade do automóvel na paisagem urbana nas cidades, principalmente entre as classes financeiramente privilegiadas”.

11 Existe vasta bibliografia que disserta sobre a ideia de cooptação das manifestações populares e do Carnaval por parte do Estado Novo. Rubem Oliven (1989, p. 73) aponta a década de 1930 como marco da transformação do Carnaval em símbolo de identidade nacional, a perseguição às práticas carnavalescas populares por parte do Estado, até que, na década de 1930, o Estado Novo percebe a importância política que as agremiações carnavalescas apresentavam enquanto associações civis organizadas, aplicando novas intervenções, numa dinâmica de reapropriação do Carnaval, responsável por transformá-lo em símbolo nacional. Ver também Renato Ortiz (2012).

originalidade do Carnaval pernambucano e as práticas carnavalescas associadas à Capital Federal gradativamente ocuparam outro espaço simbólico nesse jogo de narrativas: o da diferença ou contraponto negativo.

Assim, o curso nos anos de 1920, as marchinhas do Carnaval carioca, nas décadas de 1930 e 1940, e as escolas de samba a partir dos anos 1940, serão representados como elitistas, excludentes, modernos e estrangeiros quando confrontados com o frevo e o projeto de Carnaval popular local. O processo de transformação do frevo em emblema do Carnaval é o próprio processo de ligação do frevo à pernambucanidade, um conjunto de valores constitutivos da "cultura pernambucana", e o de sua contraposição a outras experiências e manifestações culturais tidas como antíteses desse mesmo conjunto.

1.2 O que é pernambucanidade?

Pernambucanidade, do ponto de vista de um repertório simbólico construído e reproduzido em diversas plataformas de socialização, pode ser entendida como resultado de "estratégias representacionais" (HALL, 2006) que envolvem a escolha de narrativas e elementos da história e da cultura a serem investidos de significados e transformados em representações de um grupo social¹². Trata-se uma categoria usual na literatura sobre a cultura ou a história de Pernambuco, entendida, grosso modo, como sinônimo precário para "identidade pernambucana", como afirma o historiador Leandro Patrício da Silva (2012)¹³. Designa, em outros termos, um dos conjuntos de referências históricas e míticas, complexa e desordenadamente

12 Hall (2006), ao refletir sobre o "inglês" e a "inglesidade", é a referência mobilizada para pensar a ideia de conteúdos identitários como um conjunto específico de representações. Vale ainda atentar que esse conjunto pode ser partilhado de forma assimétrica pela sociedade, pois, como alerta Fredrik Barth (2000, p. 212): "Se você é balinês, você se vê como balinês. Há identidade, mas também enorme diversidade do que é ou não compartilhado no interior do que essa identidade abrange".

13 A ideia de pernambucanidade, origens e popularização deste léxico e conceito, é analisada na dissertação de mestrado de Leandro Patrício da Silva (2012).

articuladas que fundamentam narrativas e características pretensamente determinantes dos traços psicossociais de um “autêntico” pernambucano. Esse conjunto é perpetuado por diversos dispositivos de controle (educacionais, ritualísticos, festivos, políticos, entre outros). Pernambucanidade trata-se de um léxico de intenção generalizante atribuído ao universo simbólico (BERGER; LUCKMANN, 1985)¹⁴ que conecta a ideia de “ser pernambucano” a um passado comum e a um projeto de futuro, a um sentimento atávico e às noções de pertencimento, coletividade e continuidade.

O jornalista, intelectual acadêmico e gestor público, Nilo Pereira¹⁵, no seu livro *Pernambucanidade*, publicado em 1983, define tal conceito e apresenta o que considera ser os marcos identitários mais relevantes da ideia de “ser pernambucano”, relacionado a um “Estado de espírito” próprio, um “modo de ser” específico, um “sentimento” de pertencimento e reconhecimento. Assim disserta:

Que é pernambucanidade? Pode-se entender por essa expressão um estado de espírito. Uma vivência histórica. Um modo de ser. O pernambucano, talvez mais do que qualquer outro brasileiro, tem a sua singularidade [...]. Se o mineiro é a sabedoria política, o pernambucano é a inconformação que gera as revoluções, um estado de insatisfação [...]. A pernambucanidade deve ter nascido na luta contra o flamengo. Uma luta de vida e morte. Aqueles vinte e quatro anos de dominação contribuíram para dar a Pernambuco o sentido histórico de sua pernambucanidade. Foi o sentido que venceu o intruso. Esse sentimento tem o nome de pernambucanidade. [...] Pernambuco tem sido fiel a essa herança. Daí ser pernambucanidade uma forma de vitalidade histórica. Um retrato nítido do povo que encarou vivamente, heroicamente, o espírito de rebelião, que terminou sendo o espírito de independência (PEREIRA, 1983, p. 167).

14 O universo simbólico “localiza todos os acontecimentos coletivos numa unidade coerente, que inclui o passado, o presente e o futuro. Com relação ao passado, estabelece uma memória que é compartilhada por todos os indivíduos socializados na coletividade. Em relação ao futuro, estabelece um quadro de referências comum para a projeção das ações individuais. Assim, o universo simbólico liga os homens com seus predecessores e seus sucessores numa totalidade dotada de sentido [...]” (BERGER; LUCKMANN, 1985, p. 132).

15 Nilo Pereira foi jornalista, professor da Universidade Federal de Pernambuco, político, gestor público, além de membro da Academia Pernambucana de Letras e do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano.

Pereira chama a atenção para a centralidade simbólica da narrativa mítica derivada do, localmente celebrado, evento histórico da Restauração Pernambucana, ocorrida em 1645. A pernambucanidade se expressa nas imagens e nas motivações propulsoras do evento: a epopeia de uma guerra para a "expulsão dos invasores" (os holandeses) e a instauração de uma pátria, que assim começaria em Pernambuco, composta por brancos portugueses, povos indígenas e pessoas negras escravizadas.

Para além de Nilo Pereira, a Restauração Pernambucana contra o domínio holandês, em 1654, é considerada por muitos historiadores como marco para a formulação da pernambucanidade, um mito de origem¹⁶ de ideia de "povo pernambucano". Partindo dessa premissa, o historiador Evaldo Cabral de Mello (1997), no seu importante livro *Rubro veio: o imaginário da Restauração Pernambucana*, analisa a construção do mito a partir da visão local da permanência holandesa, mais especificamente do episódio da expulsão, preenchida por deformações históricas e deturpações de significados. O autor analisa que desde as crônicas luso-brasileiras do século XVII sobre a guerra contra os holandeses foram produzidas narrativas com interpretações heroicas e patrióticas a nos contar a vitória triunfante dos pernambucanos contra o "inimigo da pátria".

Mello (1997) destaca a importância da atuação do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP) para a produção e preservação da memória da Restauração, a fim de produzir uma reorientação da historiografia brasileira que valorizasse o protagonismo de Pernambuco para a construção da nação. Assim, a partir de 1862, com o IAHGP, "a memória restauradora passa a dispor da armação institucional indispensável à sua preservação", no trabalho de "preservar a tradição histórica da província frente ao imperialismo da historiografia do Rio, imperialismo na dupla acepção da atividade expansionista [...] e de apologia dos valores

16 "[...] Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico, monumental, em geral executado por alguma figura 'providencial'" (SILVA, 2012, p. 85).

ideológicos do regime imperial” (MELLO, 1997, p. 67)¹⁷. O Instituto, portanto, teria como um de seus objetivos corrigir a orientação historiográfica nacional, de caráter imperialista, que impõe como nacional a história produzida no Sudeste¹⁸.

A historiadora e antropóloga Lilian Schwarcz (1993), em suas análises acerca da produção do IAHGP, ressalta a grande quantidade de trabalhos e menções sobre a expulsão dos holandeses entre os anos de 1870 e 1930. A autora destaca a intenção dos intelectuais do Instituto de recuperar a história da pátria com ênfase na participação de Pernambuco no destino do país, atendendo aos desejos de manutenção da hegemonia pernambucana no Nordeste – ameaçada com a crise econômica e com o crescente desprestígio político das províncias do Norte. Schwarcz (1993, p. 121) detectou a recorrência da leitura maniqueísta e heroica da Batalha dos Guararapes¹⁹ – “de um lado o ‘ignominioso jugo estrangeiro’ de outro a heroica resposta do povo pernambucano” – e os esforços da aristocracia política, econômica e intelectual de Pernambuco do final do século XIX, em forjar uma “raça pernambucana”, cuja “valentia, abnegação e patriotismo passam a constituir adjetivações suficientes para a formação da identidade”.

A produção histórica sobre o “Leão do Norte”²⁰ bradava ideais libertários e revolucionários. Ser pernambucano, então, vincula-se a uma inerente natureza inconformada, rebelde, patriótica e corajosa. Vale ressaltar, desse modo, que a restauração da possessão

17 Disputas simbólicas se instalam no campo das autoridades e legitimidades historiográficas, o imperialismo do Rio é a sobreposição da história do Sul-Sudeste como nacionais, diante das outras histórias tidas como locais. Segundo Mello (1997, p. 68-69): “O Instituto Pernambucano foi, com exceção do efêmero Instituto Baiano de História, a primeira entidade provincial a romper o monopólio, até então feito pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de enunciar a história do Brasil, fazendo-o, ao contrário deste, numa perspectiva regional, de maneira a reificar sua perspectiva centralizadora”.

18 Vale ressaltar que Evaldo Cabral é um crítico à ideia de pernambucanidade tal qual foi elaborada. Ele analisa como essa identidade foi criada e disputada pelas elites locais também em outras obras como *Olinda restaurada: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654* (2007), *O norte agrário e o Império, 1871-1889* (1999), *O nome e o sangue* (2009).

19 Nome dado à definitiva batalha da Insurreição Pernambucana, em 1654.

20 Alcinha, autoatribuída, de Pernambuco que faz alusão aos tempos de hegemonia econômica no período colonial.

portuguesa do domínio holandês aparece como precursora de outros episódios, as chamadas revoluções liberais, portadoras dos mesmos ideais a mobilizar a mesma “natureza”, reafirmando o jeito de “ser pernambucano”, tais quais a Guerra dos Mascates (entre 1710 e 1712), a Revolução Pernambucana em (1817), a Confederação do Equador (1824), e a Revolta Praieira (1848). Sobre tais ideais, Nilo Pereira afirma:

Dos Guararapes veio tudo. Veio a resistência. Veio a altivez. Veio 1710, em Olinda, com Bernardo Vieira de Melo. Veio a Revolução Republicana de 1817. Veio a Confederação do Equador, de 1824. Vieram as revoluções liberais. Os guerreiros mudaram de nome e de estratégia. Mas não mudaram de espírito: o espírito dos Guararapes (PEREIRA, 1983, p. 29).

A produção intelectual do IAHGP propõe uma interpretação própria da história de Pernambuco – ufanista, celebrativa e épica – apresentada para, intencionalmente, acionar e alimentar o orgulho por ser/pertencer a um lugar especial e de peso na trajetória da nação. Nessa produção, Pernambuco é representado com características singulares diante do resto do Brasil, ao mesmo tempo como indispensável à história nacional, lugar das revoluções, da subversão, das lutas, e de um povo igualmente lutador, rebelde e cívico. De acordo com Schwarcz (1993, p. 120), 51% da produção do IAHGP realizada entre os anos de 1870 e 1930 é sobre a Invasão Holandesa, com foco na resistência heroica dos pernambucanos e na narrativa “épica” da expulsão²¹.

Na produção do IAHGP havia, de acordo com Mello (1997), uma espécie de ressentimento ligado à falta de reconhecimento da importância de Pernambuco na história oficial da nação nas primeiras décadas do século xx. O historiador Leandro Patrício da Silva (2012) aponta que esse ressentimento se perpetua ainda na produção intelectual da segunda metade do século xx. Nilo Pereira, na década

21 Vale salientar que o IAHGP indicou ao poder público a troca de nomes de ruas importantes do Recife, também sugeriu feriados, datas comemorativas e eventos cívicos em comemoração à Restauração, celebrando-a como importante para a história de Pernambuco e do Brasil (MELLO, 1997).

de 1980, por exemplo, defende uma “justiça histórica”, pois, segundo ele:

[...] o verdadeiro papel que Pernambuco desempenhou nos momentos mais decisivos da história do país é relegado para segundo plano pela historiografia nacional, cujas injustiças remontariam às práticas historiográficas dos primórdios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (SILVA, 2012, p. 83).

Gilberto Freyre, intelectual reconhecido entre os seus pares do século XX, em diversas obras – como *Nordeste* (1967); *Região e tradição* (1941); *Manifesto regionalista* (1976); e, em alguma medida, *Casa grande & senzala* (2006a) – também empreendeu esforços para reaver a posição de supremacia regional e de destaque nacional para Pernambuco na narrativa da história nacional. Se, para Freyre, “a civilização do açúcar” foi a grande matriz da sociedade brasileira, Pernambuco foi assumidamente “seu foco, seu centro, seu ponto de maior intensidade”, e o pernambucano foi “a especialização mais intensa das qualidades e dos defeitos dessa organização – monocultural, monossexual, e principalmente aristocrática e escravocrata” (FREYRE, 1967, p. 176). Para o sociólogo, Pernambuco foi o lugar onde o processo de miscigenação, que conforma a história do Brasil, apresentou o maior equilíbrio: “O equilíbrio que Joaquim Nabuco atribuía à própria natureza pernambucana” (FREYRE, 1976, p. 66)²².

O historiador Antônio Paulo Rezende (1997) afirma que embora Freyre tenha tecido críticas ao trabalho do IAHGP, há, em ambos, o intuito de reposicionar o Nordeste e Pernambuco na história oficial, nas hierarquias simbólicas que operam as relações entre províncias e regiões. Assim, em muitos escritos, Freyre adota o mesmo ardor cívico e nativista dos intelectuais do Instituto, como também afirma o historiador Raimundo Arrais (2006). A expulsão holandesa foi igualmente acionada por ele como um evento

22 Este equilíbrio entre as matrizes étnicas em Pernambuco aparece, por exemplo, no *Manifesto Regionalista de 1926*, publicado em 1976, quando fala da cozinha do Nordeste: “Onde parece que essas três influências melhor se equilibram ou se harmonizam foi na cozinha do Nordeste agrário onde não há nem excesso português como na capital do Brasil [Rio de Janeiro] nem excesso africano como na Bahia, nem quase exclusividade ameríndia como no extremo Norte, porém o equilíbrio” (FREYRE, 1976, p. 66). Voltarei a essa questão adiante.

central para a história do Brasil e que produziu as idiossincrasias do povo pernambucano. No livro *Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife*, publicado em 1934, por exemplo, Freyre trata a Restauração Pernambucana como evento unificador da nação:

Com o sangue aí derramado é que se escreveu o endereço do Brasil: um país só, em vez de dois; uma nacionalidade, não uma colônia; uma terra de brancos confraternizando com negros e índios, e não uma minoria de louros explorando e dominando um proletariado de gente de cor (FREYRE, 1961, p. 32)

Pernambuco, no pensamento de Freyre, desenvolveu-se a partir dos conflitos que impeliram os senhores de engenho a se defenderem dos estrangeiros, nascendo sob a égide da guerra e do patriotismo: “E defendendo seus canaviais, seus rios, suas terras de massapê, começaram a perceber que estavam defendendo o Brasil” (FREYRE, 1967, p. 11). A “luta contra os invasores louros” foi parte ir-reparável da história da Nação e o solo do Nordeste, para ele, gerou uma “nacionalidade inteira”:

Nessas manchas de solo encarnado ou preto se lançaram os alicerces dos melhores engenhos. Foram elas que mais se avermelharam de sangue nos tempos coloniais. Sobre elas que tanto luso-brasileiros, tanto preto, tanto caboclo, tanto mulato, morreu em luta contra os invasores louros. Esses invasores não desejavam outras terras senão aquelas: as terras de massapé. As terras de barro gordo, boas para cana de açúcar. [...] Porque através daqueles dias mais difíceis de fixação da civilização portuguesa nos trópicos, a terra que primeiro prendeu os luso-brasileiros, em luta com outros conquistadores, foi essa de barro avermelhado ou escuro. Foi a base física não simplesmente de uma economia ou de uma civilização regional, mas de uma nacionalidade inteira (FREYRE, 1967, p. 10).

O movimento regionalista capitaneado por Freyre, ou, nos termos deste, “regionalista ao seu modo modernista” (FREYRE, 1976), acrescenta aos debates sobre a pernambucanidade argumentos em torno da relevância e da singularidade cultural de Pernambuco frente aos outros estados²³. O Carnaval e o frevo foram paulatinamente

23 Lady Selma Albernaz (2004, p. 38), em sua tese de doutorado sobre o Bumba-meu-boi de São Luís, no Maranhão, observou movimento similar na construção da identidade maranhense.

inseridos no repertório da pernambucanidade e, devido à expressividade e à representatividade adquiridas, tornaram-se emblemas da identidade pernambucana. Sobre o frevo, pontua Gilberto Freyre, na década de 1980:

A quem me pede que cite pernambucanismos com que Pernambuco tem enriquecido a cultura brasileira mais folclórica, mais popular, mais característica, não tenho hesitado em apontar estes três: o maracatu, a buchada, o frevo. Não que sejam os únicos. Mas me parecem os mais castiços no sentido de serem pela origem e pela permanência, pernambucanos. [...] E o terceiro muito daquela carnalidade característica de um dionísíaco ânimo brasileiro: o frevo. Um frevo do qual não se pode dizer ter vindo desta ou daquela fonte mais evidente de cultura ou de Carnaval brasileiro. Uma expressão de Carnaval própria do Recife [...]. Que surgiu de pés e de ritmos de corpos brasileiros, em ruas do Recife, sob brilhos de um sol recifense e em harmonia com sons captados por ouvidos também recifenses: talvez batendo nos próprios recifenses (FREYRE, 1991, p. VII).

Para o historiador Mário Ribeiro dos Santos (2008, p. 122), o frevo, já em 1940, apresentava-se como uma “síntese cultural [...] que reúne aspectos expressivos da nossa história” e “o ponto comum que nos identifica enquanto pernambucanos”. A escolha, ou a construção, do frevo como emblema cultural, outrossim, considerou suas potencialidades para condensar sentidos identitários disponíveis no universo simbólico da pernambucanidade, bem como para se associar qualificativos importantes da noção consagrada de “ser pernambucano”.

1.2.1 O frevo e os sentidos da pernambucanidade: o espelho da alma popular

O pesquisador e jornalista Ruy Duarte (1968) escreveu, na década de 1960, a clássica obra *História social do frevo*, na qual afirmava que o frevo era “a síntese das grandes lutas e dos grandes dramas vividos

A antropóloga comenta a solução dada pelos intelectuais do século XX, frente à descontinuidade da história do Maranhão provocada pela decadência econômica: enaltecer o valor da cultura local e reposicionar o estado em relação à nação.

pelo povo pernambucano” (DUARTE, 1968, p. 91). Anos depois, na década de 1980, Nilo Pereira desenvolve um argumento semelhante. Para Pereira, o frevo seria um autêntico pernambucano concebido à luz do heroísmo, da subversão e da mistura. Seus argumentos se estruturam na associação do frevo às ideias de “heroísmo das ruas”, da “vocação libertária”, do “sensualismo”, da “imoderação” e da “indisciplina”, que seriam típicos de um conjunto de qualificativos da identidade pernambucana. Assim pensava Pereira:

Eis a definição completa, profunda e abissal. O que há em Pernambuco como rescaldo de todas as paixões e agonias vibra no frevo, como se encontrasse nessa música alucinatória a evasão total dos seus recalques. [...] Mesmo fora da festa momesca, o frevo contagia, subverte, levanta velhos e moços, misturando-os na massa animada e demiúrgica, que ganha todos os espaços. A pernambucanidade não é só o heroísmo histórico; é também o heroísmo das ruas, o povo animado e feliz, com os seus esgares, seu historicismo, sua vocação libertadora, seu sensualismo, sua imoderação, sua indisciplina. O povo na plenitude de si mesmo. [...] O frevo é o fenômeno das massas. Ganha os espíritos, traz alucinações, desvarios, coreografias estranhas e sensuais, que fazem do Carnaval de rua a expressão suprema do povo. É como se soltasse uma enorme serpente e deixasse que ela silvasse, dantesca, irreprimida, num assalto fatal à vida em seus estertores mais irrefreáveis (PEREIRA, 1983, p. 167).

A transformação do status do frevo em representante legítimo da pernambucanidade foi operada por muitos agentes, dentre eles os mediadores intelectuais locais. Para iluminar esse trabalho de construção simbólica, escolhi destacar as narrativas produzidas por alguns desses intelectuais. Para tanto, analisei textos sobre frevo do final do século XIX, mais precisamente de 1899 até a década de 1970, reunidos na obra de referência sobre o tema: *Antologia do carnaval do Recife* (1991), organizada pelo historiador Leonardo Dantas e pelo folclorista Mário Souto Maior²⁴. A obra é um compêndio de escritos sobre Carnaval do Recife, assinado por 34 autores (com a apresentação de Gilberto Freyre), publicado em 1991 pela Fundação Joaquim

24 Renomado folclorista, pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, autor de diversos livros sobre folclore.

Nabuco. Dos textos que falam sobre o frevo, somam-se aos organizadores: Limeira Tejo, Mário Melo, Paulo Fernando Craveiro, Paulo Nunes Viana, José Lins do Rego, Valdemar de Oliveira, Mário Sette e Theotônio Freire.

Os trabalhos desses autores, localizados historicamente, apontam para indicadores de significações, valores sociais e negociações de sentidos mobilizadas no percurso de uma perspectiva possível da história do frevo, elementos que serviram, como desdobramento, para entender o lugar do samba nesse mesmo percurso. Vejamos a seguir algumas ideias/imagens identificadas e recorrentemente propaladas.

A onda irreprimível e o estado endiabrado: o Carnaval liricamente subversivo

Nos textos analisados é recorrente a imagem do frevo como um "monstro" que ocupa as ruas do Recife durante o Carnaval, tomando as pessoas de assalto, "invadindo corpo e alma". O frevo é "fenômeno das massas", uma "serpente silvando dantesca e irreprimida", nas palavras de Nilo Pereira, que derrota os projetos elitistas de um Carnaval aos moldes europeus e estabelece uma festa "tipicamente pernambucana". Ele, o frevo, é transgressor da ordem, das moralidades e hierarquias, valente e bravo como um autêntico pernambucano.

O texto do escritor e romancista pernambucano Theotônio Freire é o mais antigo da seleção de *Antologia do Carnaval do Recife* (1991), trata-se de um recorte de seu romance, clássico da literatura do século XIX, *Passionário*, escrito em 1897, publicado em 1899, já citado na introdução deste livro. No trecho escolhido pelos organizadores, o Carnaval de rua do Recife é representado como "doidamente misturado", "uma loucura descabelada", "sem ordem, sem rumo".

[...] subia, oscilava, descia, falava, gritava, berrava, andando, pulando, correndo, dançando, aos saltos, aos pinotes, fazendo ziguezagues e passos ginásticos, sem ordem, sem rumo, desenfreadamente, carnavalescamente [...] Clubes ostentando orgulhosamente estan-

dartes surrados e cheios de mofo, recortavam as ruas [...]. Havia no ar uma propagação infinita de ondas sonoras, distendendo-se, alongando-se, entrando pelos tímpanos auditivos adentro num ensurdecimento sem nome. Há uma amálgama de sons e de ruídos, de notas soltas, estacadas, de flauta, de clarineta, de violino, misturadas, com as vibrações abafadas, quase surdas dos realejos e os guinchos, os berros estridentes de vozes humanas a cantar, a rir, a gargalhar, tudo num concertante estapafúrdio e sem igual (FREIRE, 1991, p. 127).

Quase quarenta anos depois, em 1938, o famoso pesquisador de Carnaval, Mário Melo²⁵, aciona a imagem da multidão imperativa, que ordena, irrompe às ruas a despeito de qualquer resistência. Nas palavras de Melo, quando uma orquestra carnavalesca toca o frevo tipicamente pernambucano é impossível alguém resistir: “Todos dançam, pulam, saracoteiam. Quem a observa do plano elevado e vê aquela onda humana em ebulição tem ideia de um grande depósito de líquido em fervura” (MELO, 1991, p. 257).

No mesmo ano, 1938, Limeira Tejo²⁶, em seu ensaio literário de verve sociológica, explora a imagem do frevo como força arrebatadora que transforma as pessoas em “diabos soltos no meio da rua”. Em suas palavras, o frevo não seria para ser assistido, mas sim para ser sentido. O frevo, para ele, é um “espelho da alma popular”, expressão das emoções coletivas a refletir “arrancos e anseios de liberdade” do povo pernambucano. Dessa forma, entendê-lo enquanto fenômeno psicossocial é fundamental para não cair no encanto meramente “pitoresco” e exotizante, pensa Limeira Tejo. Para compreender o Carnaval do Recife é preciso “viver” as emoções e “interpretar” a violência como espelho das aspirações de liberdade oriundas do complexo social da escravidão.

O Carnaval do Recife, esse já tão decantado Carnaval das ruas recifenses, não pode ser visto apenas. É preciso antes de tudo ser sentido. Não é uma festa somente para os sentidos. É uma festa que

25 Importante jornalista pernambucano, folclorista, intelectual influente nos debates sobre o Carnaval do Recife e especialmente, forte defensor do frevo contra as escolas de samba. Para saber mais e sobre Melo e sua atuação nos embates que envolvia a defesa do frevo e condenação das escolas de samba, ver o artigo do historiador Augusto Neves Silva (2016).

26 Romancista, memorialista, ensaísta, tradutor, jornalista, sociólogo e economista.

exige interpretação [...] é um espelho da alma popular. Ele reflete emoções coletivas nos seus arrancos e anseios de liberdade, nas suas quedas ao complexo social da escravidão. Quem não procurar ver o Carnaval do Recife por esse prisma psicológico arrisca-se a descobrir-lhe um encanto apenas pitoresco, sem profundidade. Arrisca-se a assistir um espetáculo meio violento, de uma gente suada a pular como diabos soltos no meio da rua (TEJO, 1991, p. 212).

O jornalista, poeta e escritor, Paulo Fernando Craveiro, em sua crônica produzida vinte e três anos depois, em 1961, retoma essa imagem do frevo como força descontrolada. A música, em suas palavras, rompe o ar como quem invade “por dentro a multidão”, a transformar o povo e “despertar os diabos que existem escondidos”. O frevo evocaria um estado endiabrado e um jogo de inversão social permitido apenas na festa indisciplinada, “território de demônios”:

Deem-lhe uma camisa de três cores e um guarda-chuva esfarrapado. Ofereçam-lhe, talvez dois goles de cachaça. Deixem que um frevo rompa o ar, atravesse por dentro da multidão e vá despertar os diabos que existem escondidos no homem [...] frevo transforma o povo. Gente vira bicho. Homem vira mulher. Branco vira preto. A culpa é dos diabos que são incorporados às multidões. Carnaval não é festa de anjos: é território de demônios (CRAVEIRO, 1991, p. 301).

Craveiro associa o frevo a uma força da natureza que instaura o tempo festivo possuindo os foliões deliberadamente. Em seus termos, o Carnaval do Recife, a despeito de tantas outras práticas carnavalescas: “é igual a milhares de pessoas dançando frevo”. Uma força extraordinária que não deixa escolha, age como o “vento”, um “furacão” intempestivo, vivido de forma violenta. Craveiro descreve:

Um homem é possuído pelo frevo assim como um homem é possuído pelo vento. Frevo e vento são coisas que quase não se deixam pressentir. Invadem, sem pedir licença, o corpo e a alma do homem [...]. Carnaval pernambucano é igual a milhares de pessoas dançando o frevo. Homens, mulheres, crianças numa interminável procissão sem soluços: a de fé na vida que tem que ser vivida com a violência de quem vai morrer amanhã de manhã (CRAVEIRO, 1991, p. 301)

Poucos anos depois, em 1964, Antônio Maria²⁷, poeta e compositor pernambucano, mas que residiu no Rio de Janeiro, presenteia seus leitores com um dos mais poéticos textos sobre o frevo: *Carnaval antigo... Recife*. Nele, assim como em Craveiro, o Carnaval do Recife era o próprio frevo, livre como o vento. O frevo seria “guerreiro”, “revoltado”, “rebelde” e “liricamente subversivo”, um “furacão libertário”, emancipatório, do qual participavam “cada homem e cada mulher”:

[...] o Vassourinhas estourava numa esquina, acordando-nos na alma, uma alegria guerreira, impossível de explicar [...]. Eu era mais que um guerreiro. Era o vento. Cada homem e cada mulher eram uma parte daquele furacão libertário. Todos se emancipavam [eu digo por mim] e se tornavam magnificamente dissolutos... [...] Os meus carnavais eram revoltados. Não tenho a menor dúvida de que aquilo que fazia a beleza do Carnaval pernambucano era a revolta – revolta e amor – porque só de amor, por amor, se cometem os gestos de rebeldia. [...] Não sei de vontade igual a esta, que estou sentindo, de ser o menino, que acordava de madrugada com as vozes dos metais e as vozes humanas daquele Carnaval liricamente subversivo (ANTÔNIO MARIA, 1991, p. 11-12).

Nessa imagem-síntese o frevo é o diabo solto na rua, indisciplinado, forte e aguerrido. Ele é elaborado como uma experiência coletiva, a multidão que toma as ruas, a onda humana irreprimível invadindo a cidade. É imputado ao frevo o espírito belicoso, uma certa violência e revolta, ainda um desejo de liberdade, uma imagem que se consolidou aos poucos como aquela representativa do Carnaval da capital pernambucana.

O “zunuzum promíscuo”: *lascívia e dominação masculina*

O “sensualismo” sublinhado por Nilo Pereira (1983) também está em destaque nos escritos de Theotônio Freire (1889). O autor expressa um teor sexual recorrente nas narrativas sobre o frevo. No seu olhar, o Carnaval do Recife seria uma “espécie de orgia” ou “loucura

27 Antônio Maria, cronista, poeta, letrista, morou muitos anos no Rio de Janeiro e firmou parceria artística com grandes nomes como Vinicius de Moraes. Antônio Maria escreveu *Carnaval antigo... Recife*, em 07/02/1964, ano de sua morte.

descabelada”. Nessas representações o frevo é permissivo, lascivo. Ele subverte as moralidades cotidianas, as vergonhas, os usos dos corpos; transgredir os bons costumes controladores da vida social.

[...] grupos, clubes, sociedades, sambas, maracatus, profusão de fitas, de rendas, de pandeiretas, castanholas soando, ventarolas abertas, cabelos revoltos, cintilações de olhares, maneios de ancas polposas sob fofas de cetim, arcarias de canela, coretos de músicas, postes com flâmulas galhardetes, carros de rodas enfeitadas a flores carregando famílias; serpentinas enroladas e enoveladas em pescocões alvos, confeitos pairando no espaço, entrando pelos colarinhos, pelos peitinhos, pelos decotes dos vestidos; pó de arroz recendendo *ylang-ylang* ou jasmim, ondulando no ar, entrando nas narinas, estonteando, embebedando; bisnagas de colônia e Ixora, de Rita Sangalli e Vitória, tudo doidamente misturado, numa espécie de orgia, de loucura descabelada, um atabalhoamento descomunal (FREIRE, 1991, p. 127).

Mário Sette, um dos mais célebres romancistas pernambucanos do século xx, também está presente na coletânea estudada. Seus contos e romances funcionam como crônicas da vida no Recife. Na obra analisada, há um trecho de um dos seus contos, o clássico *Seu Candinho da farmácia*, publicado em 1933. Nesse trecho, seus personagens falam sobre o Carnaval do Recife e Sette revela compreensões similares às de Freire, por quem nutria pública admiração. Ele descreve o frevo como desgovernado, o “imperativo de loucura”, a “multidão saracoteante” e, especialmente, uma manifestação carnavalesca sexualizada e promíscua:

Um imperativo de loucura, um contágio de desatinos, uma coceira de alegria. Ninguém mais se continha ninguém mais se governava... Todas as imediações do bairro atravessado pelo buliçoso cordão carnavalesco vibravam ao zumbido fortíssimo do contentamento. [...] Avistava-se por cima daquele movediço dorso cinzento-escuro, que era a soma da multidão saracoteante, o estandarte bordado a ouro com uma vassoura de penas no teso da haste. Zunzum promíscuo de frases soltas, de malícias, de contatos, de pruridos, de ditérios, de risozinhos, de perguntas, de desejos, de machucadelas, de afagos clandestinos... E um cheiro provocante de éter perfumado, evocando nudezas e lascívia carnavalescas, promissória sensual a vencer-se nos três dias próximos (SETTE, 1991, p. 400-401).

Para Sette, assim como para Freire, o frevo também aparece como a onda impetuosa e permissiva, com poder de subversão da moralidade. O comando é dado apenas pela “cadência voluptuosa, ardente e volúvel da marcha”, à qual se devota “obediência absoluta e gostosa”, à revelia das regras do cotidiano, leis e da ordem pública. Um redemoinho movido ao som e à energia do frevo, em que eram permitidas atitudes “cômicas” e “delirantes”. Na onda, os corpos se misturam, “se esfregam, se torcem, se enlaçam, se verticalizam, se cheiram, se beijam, se apalpm, se agacham”, sob o comando da música que ordena e penetra as veias para fazer “cócegas no sangue”. Sette continua:

O frevo!

Aquela massa de corpos e de almas vinha numa obediência absoluta e gostosa à cadência voluptuosa, ardente e volúvel da marcha. A cada vez que a orquestra repetia num enfarofado de acordes a introdução todo o povo redemoinhava, refervia nas atitudes mais caprichosas, mais cômicas, mais delirantes. Dir-se-ia que tentavam misturar, confundir, trocar os membros, os troncos, as cabeças, para depois ir procurá-los de novo. E no seguimento da música lá se iam todos na impetuosidade da “onda”, no esbandalhamento do “passo”, de pernas abertas em tesouras, de cócoras em saca-rolhas, de bustos empinados para frente em rigidez, de nádegas oferecidas ao alto, de mãos trançadas nas nuças, de narizes a farejar os cangotes femininos, de braços dados em cordões, de barrigas coladas, de caras rentes, de bocas grudadas [...]. Moviam-se todos num incessante ondeio, num provocador remexido de quadris, de bustos, de ancas, de seios [...]. Segundos apenas. Vence-se a síncope dos instrumentos. A orquestra recomeça num renovado empurrão da marcha. E de novo todos se movimentam, se esfregam, se torcem, se enlaçam, se verticalizam, se cheiram, se beijam, se apalpm, se agacham, como se a música lhes penetrasse veias adentro para ir fazer-lhes cócegas no sangue. [...] E a massaroca do povo, num remexido incessante, numa “onda” perene, num bulício crescente, pernas que se arqueiam e se verticalizam, pés que se juntam e se distanciam, braços que se angulam e se amoldam, bocas que se escancaram e se trancam, torsos que se espigam e se flexionam, seios pontudos que se projetam em promessas e se retraem em negações, dentes que se mostram, mãos que espanejam, cabeças que bamboleiam, como se todos estivessem atingidos de cócegas (SETTE, 1991, p. 402-403).

A “loucura descabelada”, de Theotônio Freire, e a “ímpetuosi-
dade da onda”, de Sette, reaparecem na prosa poética de Antônio
Maria, em 1964. Para ele, o frevo é uma dança louca e bela, grito
de alforria a libertar o folião da submissão herdada. Submissão so-
cial que sujeita os humildes ao silêncio, mas também, e sobretudo,
submissão moral, do controle cotidiano dos corpos “bem-compor-
tados” à espera dos clarins do frevo para a sua libertação:

Não se pode fazer ideia do que era o povo do Recife, solto nas ruas
do Recife após a declaração irreversível do carnaval. Faziam par-
te da corte imperial mulheres morenas, que suavam em bolinhas
na boca e no nariz. Mulheres de olhos ansiosos, presas de todos os
atavismos de religião e de dor, a dançar a mais verdadeira de todas
as danças – o frevo. Ah, de nada serviriam suas heranças de sub-
missão, porque o despontar do Carnaval era um grito de alforria.
E seus corpos, seus braços, seus pés, teriam sido repentinamente
descobertos, assim que os clarins do “Batutas de São José” rompe-
ram o silêncio a que os humildes eram obrigados. Tão louca e tão
bela aquela dança! Uma verdade maior que as verdades ditas ou es-
critas, saía dos seus quadris, até então bem-comportados (MARIA,
1991, p. 12).

Vale ressaltar que, nessa imagem produzida o frevo transborda
dos copos indecorosos em interação, é forjado na sensualidade ex-
trema e na subversão das moralidades. Enquanto marca do Carnaval
e forma de brincar singular, ele instaura a suspensão do controle
social e se projeta em busca da liberdade, como um grito anual de
libertação dos corpos que ecoa ciclicamente, mas também de ex-
pressão latente do machismo. Mário Sette, por exemplo, descrevia
o frevo como uma onda masculinizada. Erotizando os corpos fe-
mininos, como vimos, ele expunha o frevo como manifestação da
dominação masculina. São narrativas e significados produzidos do
ponto de vista masculino, por conseguinte, suas relações simbóli-
cas, tecidas no século XX, traduzem o machismo.

Para além da ficção de Mário Sette, há outros exemplos da po-
sição machista dos mediadores intelectuais, que valorizavam a
virilidade e a dominação masculina como premissas do frevo, ao
mesmo tempo em que naturalizam o assédio como prática carna-
valesca, produzindo, conseqüentemente, a exclusão das mulheres

da história do Carnaval e descrevendo uma festa perigosa para elas. Na década de 1970, os escritos de Valdemar de Oliveira (pesquisador dedicado ao frevo) e do historiador Evandro Rabello traduzem essa dimensão. Oliveira (1991, p. 72), em seu livro *Frevo, capoeira e passo*, sobre a dança do frevo, de 1971, afirma que fazer o passo (nome dado a essa dança) é para homens: “Mulher pode esbaldar-se em exhibições de passo. Não convence nunca. Falta-lhe virilidade, a virilidade indispensável ao combate da dança. Passo não se fez para ela”²⁸. O historiador Evandro Rabello, em 1978, por sua vez, convoca os leitores para participarem do frevo, de uma espécie de combinação entre folia carnavalesca e importunação sexual:

Cair na onda com a cabeça cheia de aguardente, no saracoteio louco do passo, pernas em dismantelo, braços jogados para todos os pontos cardeais, cotovelos para proteger o corpo e se houver oportunidade “roçar” ou bater no seio da passista que estava ou entrou no ruge-ruge (RABELLO, 1991, p. 76).

“Gente de todas as classes!”: o Carnaval democrático e popular

Nos textos reunidos na Antologia, o Carnaval de rua do Recife se conforma como popular e democrático. A princípio, apontam os autores, todos participam da festa indistintamente, logo, as hierarquias de classe, geração e raça são diluídas na “onda” feita pela multidão. Nesse sentido, os lugares sociais claramente demarcados no cotidiano são borrados no Carnaval. O frevo é apresentado com o poder de congregar sujeitos cujas interações no tempo ordinário seriam atravessadas por moralidades, distinções sociais, raciais e de gênero; também com o poder de apagar temporariamente as hierarquias, subvertê-las. O texto de Mário Sette, em 1933, ilustra bem esse argumento:

Gente de não acabar mais! Gente de todas as classes. Homens e mulheres numa conjunção das mais bizarras, das mais pitorescas, das mais democráticas. Esplêndido programa de partido da oposição.

28 No segundo capítulo apresento análises sobre essa obra clássica de Valdemar de Oliveira e, por conseguinte, pontuo a importância dele para a construção da história do frevo em sua relação com as escolas de samba.

A cara bigoduda e gorda junta do rostinho esguio e brejeiro; a face madurona vizinha da bochecha imberbe; a manga de brim puro-linho, trançada pela blusa de *voile* barato; a casimira inglesa e clara manchada pela mão cor de café com leite; a tez ariana, toda preconceitos colada ao pigmento africano todo afoitezas; o braço moreno e túmido amparado na farda cáqui e arrogante; o georgete preço do pecado perfumando e o fraque na burocracia respeitável; a adolescência sexo calças-largas atritando-se na puberdade cabelos à ventania; a seriedade do professor cara da quaresma irrigada pelo assanhamento da cabrocha; a velhice de cabeça pintada esquentando-se na mocidade de vestidos transparentes; o carola de atitude angélicas desafiando os diabos de pixaim; o doutor cortejando a cliente gratuita; o namorado cutucando a pequena fácil; o caixeiro fazendo festas à freguesia caloteira; o industrial fraternizando com a operária; o senhor de engenho virando mel para a moradora; o diretor alisando os dedos da datilógrafa; o proprietário ranzinza com a inquilina astuciosa; o homem das prestações justando contas com a mulata em atraso; o patrão de uma casa com a copeira de outra...Frevo!

[...] – O Diabo inventou, mas é do céu!

— Oh! onda do outro mundo!

(SETTE, 1991, p. 402-403).

O frevo, leia-se o Carnaval, seria “A tez ariana, toda preconceitos, colada ao pigmento africano todo afoitezas”. Assim, esse encontro festivo, entre brancos e negros, seria exemplo paradigmático das relações raciais constitutivas da sociedade brasileira. Mário Sette, declaradamente inspirado nos conteúdos sociológicos sobre raça de Gilberto Freyre, pois era um reconhecido admirador do pensamento freyriano, vê no frevo a síntese das relações raciais, o representante da democracia racial presente nos discursos identitários sobre o Brasil da primeira metade do século xx. O frevo seria misturado, mulato²⁹.

Na obra *Antologia do Carnaval do Recife* ainda consta um trecho do famoso livro do literato pernambucano, José Lins do Rêgo. De sua vasta obra literária, foi escolhido para compor o compêndio sobre Carnaval do Recife um trecho de *O moleque Ricardo*, de 1957. Vale ressaltar que José Lins do Rêgo e Mário Sette foram reconhe-

29 Sobre o frevo e as questões raciais, ver Silva (2010).

cidos por Gilberto Freyre (2006) como os dois principais nomes da literatura regionalista, sendo o primeiro seu amigo e um dos organizadores do Congresso Regionalista de 1926³⁰. No trecho, Ricardo, o protagonista, sai do engenho, no interior de Pernambuco, e, ao chegar na capital impressiona-se com o frevo, principalmente com “a mistura de raças”: “[...] Viu negros velhos, meninos de três anos, mulheres feias, bonitas, brancas, pretas, tudo no frenesi se servindo de um prazer que lhe escapava. Não havia branco e não havia preto quando a música de um clube passava assanhando tudo” (RÊGO, 1991, p. 390).

O ensaio analítico de Paulo Fernando Craveiro, de 1961, exemplifica bem a ideia do frevo mulato. Sugestivamente intitulado *Uma pátria chamada Carnaval*, seu texto pontua o maracatu, o caboclinho e o frevo como “divisões da alma mais geral”. Enquanto o caboclinho representa os “índios do carnaval”, o maracatu “[...] cantados por negros somente”, o frevo mestiço é da “multidão”, da “explosão coletiva”³¹.

Esse mundo está dividido não em países nem em cidades, mas em danças. Elas fazem parte de uma federação de sentimentos. [...] Caboclinho, maracatu e frevo são divisões de uma alma mais geral: O Carnaval do Recife. Os Caboclinhos são índios do carnaval, geralmente unidos em agrupamentos ao som de guizos atados em suas fantasias, pulam monotonamente. A cadência é certa como um pingo d’água caindo. Auditivamente cansativa [...] O Maracatu é espécie de religião. Sua pureza consiste sem ser cantado por negros somente. A coreografia é pobre e espontânea. Ao que entoam as loas respondem os outros negros. Sua influência vem dos séquitos

30 José Lins do Rego, na apresentação da obra de Gilberto Freyre, *Região e tradição* (1941, p. 9) comenta a influência contundente do amigo, mudando suas leituras, preocupações, planos e entusiasmos. Nesse texto o romancista faz uma enorme reverência à participação de Freyre em sua vida pessoal e na sua produção literária.

31 Essa ideia não se limitava ao pensamento dos escritores como Paulo Craveiro. No ano de 1938, a Federação Carnavalesca de Pernambuco classificou os clubes pedestres (posteriormente denominados como clubes e troças de frevo) como legítimos representantes da mistura das matrizes étnicas constitutivas do povo brasileiro, a despeito do maracatu exclusivamente ligado à presença negra, e do caboclinho, de origens nas matrizes culturais indígenas. No Anuário do Carnaval Pernambucano de 1938, a federação defende a valorização do frevo justificada pela sua condição mestiça, e emblemática miscigenação brasileira tradicional. Ver Santos (2010).

africanos [...]. O frevo é a explosão coletiva. Violento como um susto. A multidão dançante parece ferver. Todas as vontades de libertação ficam à flor da pele. E o corpo individual e coletivo começa a vibrar; os pés em brasa e a alma voando (CRAVEIRO, 1991, p. 302).

Na década seguinte, o texto analítico do jornalista Paulo Nunes Viana³², intitulado *Carnaval de Pernambuco*, escrito em 1974, aponta mais diretamente o frevo como o representante pernambucano da “formação racial brasileira”. Em Viana, assim como para Craveiro, o Carnaval de Pernambuco reflete miscigenação brasileira, pois, o frevo é a mistura de ritmos provenientes das três matrizes raciais fundadoras. Dessa forma, o frevo é uma “mistura de ritmos” tal qual a “nacionalidade” também é produto da miscigenação das três raças:

O Carnaval de Pernambuco ganhou fama e prestígio em todo o país em virtude de possuir maior carga folclórica relativa a esses festejos populares e, além do mais, porque através de três ritmos distintos, originários de índios, pretos e brancos, ele também se assemelha, bem de perto, estabelecendo uma simbiose, ao processo de miscigenação que caracterizou a colonização e a formação racial brasileira, criando a sua cultura, formando seus hábitos e costumes. [...] Mas, a exemplo do que ocorreu no País, os três ritmos originários dos índios, negros e brancos também se mesclaram, fundiram-se e criaram um quarto ritmo, com sua música e dança características, que, simbolicamente, representa o elemento híbrido que caracteriza a nova geração brasileira. O ritmo [música] se chama “Frevo”; a dança se denomina “Passo” (VIANA, 1991, p. 305-306).

Uma das estratégias mais bem sucedidas do processo de emblematização do frevo é a sua associação à ideia de miscigenação, que passou por uma revisão a partir de Gilberto Freyre na década de 1930, ganhando uma interpretação positiva e se transformando na marca da formação social brasileira. O frevo seria o representante da pernambucanidade que se entende como reflexo da mistura dos aspectos positivos das três raças. Toda essa narrativa, contudo, tem sido severamente revista por intelectuais na atualidade, uma vez que a perspectiva do “frevo mulato” apaga suas origens negras,

32 Jornalista, escritor de diversos livros, fundador do Sindicato dos Jornalistas de Pernambuco, trabalhou para o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco*.

a participação efetiva da capoeira para a criação do passo, e dos trabalhadores negros na composição dos clubes pedestres.

1.3 “A nota de carioquismo ao Carnaval de Pernambuco”

O frevo, então, passa a traduzir a imagem do pernambucano heróico, revolucionário e combativo, pronto a defender seu território contra os “invasores estrangeiros” e se rebelar contra a “colonização do Carnaval brasileiro” (VIANNA, 2004, p. 11) pelo Rio de Janeiro. Por sua vez, o Rio de Janeiro é elaborado como um inimigo imperialista que dissemina propostas estrangeiras, urbanas, modernas, alheias às tradições regionais que descaracterizariam o Carnaval local.

Desde seu surgimento na festa carnavalesca recifense, as escolas de samba foram vistas como representantes do Carnaval carioca, logo, perigosas forças descaracterizadoras das tradições locais. Embates simbólicos foram produzidos em defesa do frevo e do Carnaval tido como tradicional. Acredito que esses embates, além de responderem ao contexto de forte regionalismo, são parte importante do processo de condensação de sentidos de pernambucanidade pelo qual passou o frevo. Nessa perspectiva, o conflito entre frevo e samba replicou dramaticamente o mito de origem da Restauração Pernambucana, o fundamento da pernambucanidade, imprimindo nos dois lados características que os faziam opostos, tal qual dois inimigos. Se na Batalha dos Guararapes (um dos episódios marcantes da narrativa da Restauração) os pernambucanos lutaram bravamente para expulsar o estrangeiro invasor, no Carnaval as escolas de samba são convertidas no antagonista estrangeiro a ser expulso.

O frevo foi elaborado como a imagem do Carnaval popular, de rua, gratuito, democrático e participativo. As escolas de samba, por sua vez, são seu contraponto, orbitam em torno de uma imagem deturpada da festa carioca, cuja dinâmica exigiria uma audiência sentada em arquibancadas para assistir aos desfiles na passarela, um público controlado e dócil de espectadores para mera contemplação do Carnaval e não para participação efetiva. O frevo seria a

força desordeira, irreprimível e impetuosa que confere ao Carnaval do Recife uma característica única; enquanto as escolas de samba seriam a imagem da ordem, dos foliões dispostos entre participantes e espectadores, de uma manifestação na qual não há mistura nem transgressão.

A participação das escolas de samba no movimento de emblematização do frevo é de fundamental importância, pois, ao serem evidenciadas como elemento atípico, ou anômalo, frente ao repertório carnavalesco pernambucano, evidencia-se o conjunto de tradições do qual elas não deveriam fazer parte³³. Falta ao frevo, então, exatamente o que foi imputado às escolas de samba quando da produção da sua imagem, e vice-versa. Nesse drama social, as escolas de samba são o *exterior constitutivo* do frevo, nos termos de Stuart Hall:

As identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamada de seu *exterior constitutivo* [...]. Toda identidade tem, à sua "margem", um excesso, algo a mais [...] toda a identidade tem necessidade daquilo que lhe falta (HALL, 2012, p. 110).

O conflito é uma forma indelével de sociação, distinto da indiferença, puramente negativa (SIMMEL, 1983). Assim, no drama social de uma batalha simbólica, as duas partes estão em interação, pois, não existe herói sem vilão, nem combate sem inimigo, ambos se forjam nesses papéis a partir da coexistência e da necessidade mútua. O frevo tornou-se emblema do Carnaval, em certa medida, por meio do agenciamento desse conflito, da valorização de suas características "pernambucanas" frente à desvalorização das escolas de samba, elaboradas como "estrangeiras". O mito de origem da pernambucanidade é dramatizado nesse conflito entre frevo e samba no Carnaval do Recife e a vitória do frevo seria o desfecho esperado.

33 Com bases nas reflexões da antropóloga Mary Douglas, que afirma: "Quando algo é firmemente classificado como anômalo, o esboço do conjunto no qual ele não é considerado membro se torna claro" (DOUGLAS, 2012, p. 53).

Como efeito, diferentemente de bois, ursos, e outras manifestações que ainda figuram no Carnaval do Recife, as escolas de samba, ocupando o posto de inimigas do frevo, receberam atenção, mesmo que em grande parte negativa, e ficaram em evidência na arena pública dos embates simbólicos, como veremos.

Já nos primeiros anos em que as escolas de samba se apresentaram no Carnaval do Recife, a imprensa registrou, e/ou promoveu, ataques a elas, pavimentando uma longa trajetória de construção de narrativas e argumentos ofensivos e acusatórios, por meio de comparações com o frevo. Como exemplo, vale iluminar a matéria *Escola de samba: a nota carioca no Carnaval pernambucano*, do Diário de Pernambuco, de 10 de fevereiro de 1948. Nela, as escolas de samba são descritas como manifestação cultural importada do Carnaval carioca, criticadas por serem comedidas e ordenadas, servindo como "antítese" dos clubes de frevo, arreatadores e subversivos.

As escolas de samba também deram a nota de carioquismo ao Carnaval de Pernambuco. São a antítese do nosso clube, o Vassourinhas, por exemplo. Enquanto este tem uma orquestra estridente, de rugidos agudamente sonoros, a escola de samba não usa instrumentos de sopro mas apenas corda e percussão. Nem o passo é o mesmo. Converte-se num vago bamboleio de corpo, comedido, ajustado. E lá segue o desfile ordenado quase como uma parada de colegiais um pouco buliçosos. (ESCOLA..., 1948, p. 3).

Durante a pesquisa documental, encontrei exemplar digitalizado do jornal *O Maskarado*³⁴, no acervo do Arquivo Público Estadual João Emerenciano, em Pernambuco, documento que se mostra um excelente exemplo da resistência ao sucesso das escolas de samba no Recife. Trata-se de um jornal que circulava próximo aos dias de momo e que em 1949 estampava a manchete de capa: "Guerra às escolas de samba". A matéria apresenta categorias norteadoras das representações e dos discursos sobre a rivalidade entre o frevo e o samba, replicadas pelos anos seguintes. Nela, as escolas de samba são descritas como intrusas, importadas, um perigo à tradicionalidade e à autenticidade características da festa local,

34 Fonte: CD-ROM do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Apeje).

mas também um perigo à “dignidade do povo pernambucano”. De acordo com os autores dos escritos, os pernambucanos deveriam repudiar a presença das escolas de samba impetrando “enérgica repressão”, “reação vigorosa e imediata”, numa guerra cuja arma seria o “desprezo”. As agremiações de samba seriam “perniciosas” por iludirem o povo com “objetivos inconfessáveis”, portanto, moralmente comprometidas, “degradadas”. O frevo, por outro lado, seria moralmente “bom” e um “patrimônio de Pernambuco”. Segue a transcrição completa:

FIGURA 1 | O Maskarado, 1949



FONTE: CD-room do acervo digitalizado do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Apeje).

Guerra às escolas de samba

O povo se aglomera nas ruas durante os três dias de reinado de momo, está na obrigação de reagir contra esses intrusos que pretendem impor ao Carnaval pernambucano, já tão descaracterizado e em tão lamentável decadência, uma modalidade de folguedo que não se coaduna em absoluto com nossos costumes, por vários motivos que seria ocioso enumerar. São as tais escolas de samba, importadas lá das favelas cariocas, onde a malandragem já se tornou um lugar-comum, e onde o samba, música tipicamente brasileira sem dúvida alguma, caiu no índice de, vamos dizer, degradação tal que se constituiu um espelho fiel daquela mesma malandragem inegavelmente policiável. Em todo o caso, este estado de coisa existia apenas lá para as bandas da capital do país, essas perniciosas “Escolas” só grassavam naquelas paragens. Aliás, por si só esse evidente aviltamento de uma música popular brasileira deveria dar lugar a uma enérgica repressão, não dizemos policial, mas pelo menos partida das próprias camadas mais sadias do nosso povo. Mas, como acentuamos, isso são coisas que se passam lá no sul do país, até onde não chega a nossa voz e onde devem de existir vozes outras com o mesmo pensamento e os mesmos propósitos que os nossos.

Pois bem, é isso, apenas isso, esse espetáculo de degradação e malandragem organizada que se quer impingir ao povo pernambucano, com perspectivas as mais desastrosas [...] para as nossas festas tradicionais carnavalescas, como também para a própria dignidade do povo pernambucano. São esses dois aspectos da questão que merecem ser refletido por todos: além de concorrer de maneira a mais perniciososa para uma maior descaracterização do Carnaval de Pernambuco, essas indecorosas “escolas de samba” constituem também uma verdadeira afronta e um verdadeiro perigo às nossas tradições de povo sério e trabalhador como quem mais o seja. Quem diz “Escola de Samba”, diz malandragem, diz degeneração de costumes, diz tudo enfim quanto falta, felizmente, ao povo pernambucano.

E não se venha afirmar que estamos precisando importar músicas de outras terras para o brilho do nosso carnaval. Temos aí o “frevo”, o contagiante “frevo” que os nossos clubes entoam todos os anos pelas ruas do Recife, espalhando pela cidade uma atmosfera de alegria e de contentamento invulgares. A esses Clubes que todos os anos, enfrentando as mais diversas dificuldades e arcando com os maiores sacrifícios, saem às ruas, é que devemos dar o nosso apoio decidido, pois além do mais eles já se constituem, uma verdadeira tradição, um autêntico patrimônio de Pernambuco.

Maskarado, que desde o primeiro número se propôs a incentivar por todos os meios o brilhantismo das tradicionais festas de Momo em Pernambuco, não poderia faltar com sua palavra de combate decidido às esdrúxulas “escolas de samba” que se organizam no momento pela cidade iludindo a boa-fé de muitos e com objetivos inconfessáveis. O nosso Carnaval não precisa delas para nada e o nosso povo haverá de repudiá-las com toda a veemência, numa campanha grandiosa em defesa do que é nosso e do que é bom.

Mas, o que é preciso é uma reação vigorosa e imediata. Não estamos aqui pregando a violência e a desordem, mas tão somente advertindo a população de Pernambuco contra esses inqualificáveis processos com os quais se pretende descaracterizar o Carnaval de Pernambuco. Contra as “escolas de samba” estamos na obrigação de erguer o nosso grito de guerra. E guerra significa, no caso, o desprezo total.

Incentivemos de todos os modos os clubes carnavalescos do Recife, o “Vassourinhas”, as “Pás”, o “Batutas de São José”, o “Prato Misterioso”, o “Pavão Dourado” e tantos outros que existem por aí, lutando há muitos anos com os mais terríveis empecilhos e contribuindo de maneira decisiva para o brilho do carnaval. E repudiaremos, com toda a força energia, esses “cavadores” intrusos que se reúnem com o rótulo de “escolas de samba”. (GUERRA...,1940, n. p.)

Apesar dos ataques que se seguiram ao longo de anos, a imprensa também registrou o crescimento das escolas de samba no Carnaval do Recife, especialmente nas décadas de 1960 e 1970³⁵. No lastro desse crescimento, manchetes do Diário de Pernambuco, como *Samba apaga frevo no asfalto*, de 28 de fevereiro de 1974, incendiavam as discussões acerca da rivalidade entre o frevo e o samba, destacando o prestígio e a grandiosidade das escolas.

O samba demonstrou novamente toda a sua força este ano, fazendo delirar a assistência presente na Dantas Barreto. Basta que seja citado o número de integrantes das principais escolas de samba para se ter uma ideia da diferença. O máximo que um clube de frevo de primeira apresenta são 300 figuras, enquanto somente a Escola Gigante do Samba levou à passarela 2.020 pessoas, Estudantes de

35 Como exemplo, cito a matéria do Diário de Pernambuco, “Samba é malemolência e alegria”, de 1972, que elogiava a participação das escolas e dizia: “Assim foi que o samba, através de suas escolas, algumas com mais de 800 figuras, veio também contribuir para a grandeza do Carnaval de rua do Recife, numa verdadeira batalha de bossa, ginga, atrações e colorido” (SAMBA...,1972, n. p.).

São José desfilou com 1375 participantes e Limonil com 700. O samba reafirmou o seu prestígio quando obrigou os 20 mil assistentes a aguardar as apresentações até às duas e meia da terça-feira. E quando Gigante surgiu como sua bateria de 260 batuqueiros, levantou o entusiasmo do público que cantou o seu samba enredo [...] logo depois vieram Estudantes de São José e os foliões viram o sol nascer com o samba na terra onde nasceu o frevo (SAMBA..., 1974, p. 8).

Quanto mais sucesso faziam, porém, mais a guerra se intensificava, mais alto ouviam-se os gritos dos mediadores intelectuais por “enérgica repressão”, “reação vigorosa” e/ou “desprezo”. A antropóloga Katarina Real (1990), em 1967, chama a atenção para a relação tensa entre o frevo e o samba exposta pela imprensa, denominando tal relação de “batalha frevo-samba”. Inadvertidamente, Real nomeou um campo de representações e embates simbólicos entre os Carnavais do Recife e do Rio de Janeiro, e apontou para o movimento de redefinir o lugar superior do frevo em relação ao samba.

O assunto das escolas de samba é um dos mais explosivos de todo o Carnaval do Recife. Os jornais se deliciam com as fofocas que os prós e os contras na batalha “frevo-samba” provocam. Qualquer opinião a respeito da crise entre o frevo e o samba pode provocar manchete (REAL, 1990, p. 52).

Adiante veremos que a “batalha frevo-samba” mobilizou mediadores intelectuais, gestores e foliões em debates sobre identidade (representações identitárias) e Carnaval, que incidiram – e ainda incidem – na experiência das escolas de samba pernambucanas. Os efeitos da “batalha frevo-samba”, ao cabo, foram devastadores e essas agremiações cambaleiam, mas resistem, no ambiente hostil de uma cidade que hoje pouco sabe do mundo social do samba.

2.

A "batalha frevo-samba"

Este capítulo trata da construção da relação belicosa entre o frevo e o samba no século xx, considerando-a como um ponto de vista ou uma forte narrativa acerca da história do Carnaval do Recife. Intelectuais e outros mediadores produziram uma arena de disputas simbólicas em torno do embate entre o emblema da pernambucanidade, o frevo, e as invasoras fluminenses a serem detidas, as escolas de samba. Analisei as contribuições de representantes com maior expressividade nessa contenda. Assim, destaco a participação de Gilberto Freyre, acreditando que o movimento regionalista por ele encabeçado figura como um importante repertório de ideias, estereótipos e pré-noções acerca do Rio de Janeiro, do Recife e de seus respectivos Carnavais. Em seguida, analiso a influência do pensamento de Freyre nas obras de outros mediadores intelectuais da época, como Katarina Real (1990), Valdemar de Oliveira (1971) e Ruy Duarte (1968), nomes relevantes, marcos dos estudos sobre o Carnaval do Recife. Por fim, elenco dois episódios emblemáticos para a história das escolas de samba, com vistas a evidenciar como o conflito simbólico, em grande medida erigido e alimentado por tais mediadores, provocou ações práticas de impacto negativo para elas.

2.1 Gilberto Freyre: “O frevo em face do samba” ou críticas a um “Carnaval sub-carioca”¹

Como vimos, a influência do Rio de Janeiro sobre o Carnaval do Recife é tema de debate entre intelectuais pernambucanos desde o final do século XIX (ARAÚJO, 1996; TINHORÃO, 1991). Gilberto Freyre, por sua vez, demonstra interesse pelo assunto já em 1928, desenvolvendo-o, sobremaneira, nos artigos publicados em jornais de grande circulação no estado (Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio), entre as décadas de 1950 e 1970. Especificamente nesse período, Freyre participa das discussões que tratam as marchinhas, o samba e as escolas de samba como ritmos e práticas associados ao Carnaval carioca (DUARTE, 1968; MELO, 1991; OLIVEIRA, 1971), por conseguinte, considerados alheios ao repertório da cultura pernambucana, acusados de estrangeiros, invasores, caricaturas do modelo original, uma ameaça ao frevo e às tradições carnavalescas tidas como autenticamente ligadas à cultura pernambucana (LIMA, 2012; MENEZES NETO, 2011; SILVA, 2011).

Balizado pela leitura de obras importantes de Freyre² e no diálogo com a crítica histórica e sociológica a ele dedicada³, o esforço aqui empreendido é o de revisitar os textos mais conhecidos, nos quais o sociólogo discutiu o Carnaval, no intuito de identificar o seu jogo comparativo e metonímico que constrói as representações das festas carnavalescas do Recife e do Rio de Janeiro em polos opostos

- 1 Este item da tese original foi revisitado e publicado em formato de artigo (MENEZES NETO, 2016). O texto para este livro foi modificado, acrescido com novas considerações e dados de pesquisa documental.
- 2 Das obras de Gilberto Freyre, foram acessadas para este capítulo: *Casa grande e senzala* (2006); *Nordeste* (1967); *Sobrados e mucambos* (1951); *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (1961); *Região e tradição* (1941); *Manifesto regionalista* (1976); e o seu diário publicado postumamente *Tempos mortos e outros tempos – diário de adolescência e primeira mocidade* (1915-1930) (2006).
- 3 Autores e autoras que se dedicaram a produzir análises do pensamento de Gilberto Freyre, e cujas ideias ajudaram a construir os argumentos expostos neste capítulo. No campo das Ciências Sociais acionei os trabalhos de Ricardo Benzaquen Araújo (1974), Elide Rugai Bastos (2012), Robson dos Santos (2011), Lucia Lippi Oliveira (2011), Fernanda Peixoto (2005), Lilia Moritz Schwarcz (2011), Jessé Souza (2011), Sergio B. F. Tavoraro (2013), Mariza Velozo (2000). No campo da História aciciei Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), Antônio Paulo Rezende (1997) e Raimundo Arrais (2006).

do binômio tradição e modernidade. Entendo que as suas reflexões sobre o Carnaval orbitam em torno de noções constitutivas de sua contribuição ao pensamento social brasileiro, como “adaptação”, “influências transregionais”, “re-europeização” e “equilíbrio dos contrários”.

2.1.1 A “carioquização”: o fluxo contrário das influências transregionais

Gilberto Freyre mostrava-se um entusiasta do Carnaval. Assumido frequentador do Clube de Frevo Pás Douradas, deixou registrada, em 1928, seu apreço pelo “Carnaval popular” do Recife e, ao mesmo tempo, a preocupação com a influência dos ritmos e práticas carnavalescas do Rio de Janeiro, fenômeno que definiu como *carioquização*. Nesse texto, ele aproveita o ensejo e afirma ter defendido, junto ao governador, a subvenção pública às agremiações carnavalescas tidas como tradicionais e populares – os clubes pedestres – em detrimento dos clubes de alegorias e críticas, que entendia como ligados às elites locais e ao Carnaval carioca:

Já consegui do Governador [...] que subvencionasse clubes populares de carnaval. Subvenções que não importem em compromissos ou obrigações da parte desses clubes para com o Governo. Compromissos desse caráter poderiam afetá-los nas suas tradições e na sua espontaneidade: aquilo que eles têm de mais valioso. Eles farão o que entenderam das subvenções, contanto que elas sejam empregadas a favor de suas exibições nos dias de carnaval. Creio que com isso Pernambuco faz alguma coisa de importante a favor daquele seu Carnaval – o dos clubes populares: o meu predileto dentre eles é o Clube das Pás – que, a meu ver, só se apresenta como uma das expressões não só mais pitorescas como mais cheias de possibilidades artísticas (como arte genuinamente popular) no Recife. O que vinha sendo a regra? A regra vinha sendo o Estado subvencionar os grandes clubes burgueses que se apresentam em seus carros alegóricos de um crescente mau gosto, de uma cada vez maior falta de imaginação. Enquanto aos clubes populares – aos seus estandartes, às suas músicas, às fantasias de Luís xv, da Idade Média, dos Doze da Inglaterra que se exibiam tão à sua maneira, combinando de modo tão inesperado os modelos importados com o físico, o caráter, o gosto dos importadores – não tem faltado espontaneidade.

Espontaneidade popular e originalidade brasileira [...] o Carnaval embora ameaçado de aburguesar-se e carioquizar-se, está vivo no Recife. Precisamos de avigorá-lo. De defender suas tradições e de assegurar-lhe condições de sobrevivência, a fim de afirmar-se espontâneo, dinâmico, popular, regional e brasileiro (FREYRE, 2006b, p. 297).

Ele projeta duas imagens-conceito no Carnaval da capital pernambucana. Uma “genuinamente recifense”, representada pelos clubes pedestres, do Carnaval “espontâneo, dinâmico, popular, regional e brasileiro”. E a outra é o oposto, “burguês”, “sem imaginação” e com “carros alegóricos de mau gosto”, representada pelos clubes de alegorias e críticas associados ao Rio de Janeiro. A segunda é uma ameaça, de tal modo que o poder público e a sociedade devem proteger o Carnaval do Recife do perigo de a festa “aburguesar-se” e “carioquizar-se”.

Em 1939, Freyre escreve o texto “O narcisismo gaúcho” (publicado em *Região e tradição* de 1941), no qual analisa a “geografia moral” das regiões brasileiras. De acordo com sua teoria, as “danças de carnaval” demarcam e refletem fronteiras regionais e culturais, como também diferenças históricas e distintas experiências sociais (FREYRE, 1941, p. 253). O “Carnaval do Norte” (de Pernambuco, Bahia e Maceió) aparece como a “intensificação, talvez mesmo a antecipação da quase perfeita democracia social que será um dia o Brasil” (FREYRE, 1941, p. 252). O do Rio de Janeiro, por outro lado, é apontado por ele como exemplo paradigmático da modernidade, da festa voltada para o turismo. Em seus termos, a então capital do país mobilizava um projeto deliberado de exportação de suas práticas e manifestações carnavalescas com vistas aos apagamentos regionais e, conseqüentemente, à uniformização do Carnaval brasileiro, em especial por meio do advento do rádio:

E, entretanto, há carnavais regionais genuínos por todo este vasto Brasil, com diferenças regionais de dança popular que resistem bravamente às ofensivas do Rio no sentido de sua uniformização. Ofensiva através do inimigo terrível da arte do povo, do folclore e da espontaneidade regional que é o rádio (FREYRE, 1941, p. 255).

Esse fluxo de influências carnavalescas, que Freyre chama de “ofensivas do Rio de Janeiro”, foi evidenciado no trabalho da antropóloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999, p. 25), que denomina o Rio de Janeiro a “capital do carnaval” desde o século XIX, atuando como núcleo disseminador de “práticas e novidades carnavalescas” para o resto do país. Queiroz, contudo, não atenta para as tensões e resistências locais à essa difusão, enquanto Freyre, em oposição, dá a elas destaque. Para ele, o movimento de *carioquização* do Carnaval pernambucano segue o fluxo contrário das “influências transregionais” majoritárias, inscritas na história da formação social brasileira.

No livro *Nordeste* (1967), Freyre afirma que a região Nordeste é historicamente o centro de irradiação de influências culturais para o resto do país e não o contrário, fenômeno que ele denomina “nordestinização”. Em sua compreensão, a “civilização baseada na cana de açúcar” promoveu elementos históricos definidores da sociedade, da economia e da cultura nacional como a monocultura, a escravidão, o latifúndio e a miscigenação compulsória (FREYRE, 1967). Assim, ele defendia a existência de uma “nordestinização brasileira de precedentes coloniais”, invisibilizada pela história oficial produzida do ponto de vista do Sul do país:

De extensão a outras áreas brasileiras e até estrangeiras, não só de métodos e de condições de economia, de cultura e de vida, como de métodos e formas de criação de arte, de ciência e de estudo, por algum tempo peculiares ao Nordeste ou originários do Nordeste brasileiro. Tanto do agrário como do pastoril. Tanto do úmido como do seco. Essa nordestinização foi, aliás, precedida por outra que, ainda na época colonial, fez do Nordeste uma influência transregional na vida brasileira: a que se refere a expansão do complexo casa-grande & senzala [...] A verdade é que foi no extremo Nordeste [...] que primeiro se fixaram tomaram fisionomia brasileira, os traços, os valores, as tradições portuguesas, que junto com as africanas e as indígenas constituíram aquele Brasil profundo, que hoje se sente ser o mais brasileiro (FREYRE, 1967, p. 10).

Nessa mesma obra, Freyre defende que se o Nordeste forneceu ao Brasil as constituintes identitárias nacionais, Pernambuco foi “seu foco, seu centro, seu ponto de maior intensidade”, e o pernamb-

bucano “a especialização mais intensa das qualidades e dos defeitos dessa organização – monocultural, monossexual, e principalmente aristocrática e escravocrática” (FREYRE, 1967, p. 176). Também no *Manifesto regionalista*⁴ (FREYRE, 1976), a nordestinização opera na formação da sociedade brasileira e o passado nordestino-pernambucano aparece no documento como portador das características mais profundas da nação (DOS SANTOS, 2011, p. 402). Em grande medida, as suas principais obras – *Casa grande & senzala* e *Sobrados e mucambos* – expressam o seu impulso de alçar a experiência particular das elites nordestinas, pernambucanas, a exemplo paradigmático da formação da nação e dos sentidos de brasilidade (SCHWARCZ, 2010).

A *carioquização* do Carnaval pernambucano parece ser a versão local de uma questão nacional que Gilberto Freyre, em *Sobrados e mocambos* (1951), chamou de *reeuropeização*: o acolhimento acrítico das influências europeias não portuguesas, descaracterizando a feição urbana e a dinâmica social. A *reeuropeização* aparece nesse livro, então, como crítica a aspectos das mudanças comportamentais e da estética das cidades brasileiras devido às influências europeizantes (SOUZA, 2000). Ao pensar a *reeuropeização*, Freyre destacou o imperialismo do difusor (França e Inglaterra, por exemplo) e a passividade do receptor, os brasileiros, principalmente do Sudeste do país. O mesmo desenho analítico foi empregado na ideia de *carioquização* do Carnaval pernambucano, quando igualmente tece críticas ao Rio de Janeiro em seu movimento de difusão de elementos com vistas à uniformização do Carnaval brasileiro, e ao Recife, que recebia a influência carioca, devendo impor resistências.

Com efeito, a *carioquização* reflete as imagens construídas por Gilberto Freyre sobre o Recife, como a “base da resistência tradicionalista” (ARRAIS, 2006, p. 146) ao que é alheio a cultura local, e sobre o Rio de Janeiro, como exemplo de absorção desmedida do que viria do estrangeiro. Ele critica principalmente as mudanças urbanas do século xx, considerando-as como expressão dos modos de adesão

4 O Manifesto foi produzido e lido ao final do I Congresso de Regionalismo, em 1926. Porém, foi publicado pela primeira vez apenas em 1952. A versão acessada aqui é de 1976.

aos conteúdos modernos. Os casos do Recife e do Rio de Janeiro são do seu interesse, tomados como motivo de preocupação já em suas primeiras colaborações enviadas ao Diário de Pernambuco, a partir de 1918 (PEIXOTO, 2005). Em 1926, dois anos antes do texto supracitado sobre o Carnaval do Recife, ele viajou para o Rio de Janeiro e elaborou críticas contundentes às transformações arquitetônicas, tratando-as como descaracterização da paisagem, dos comportamentos e dos valores. Em suas palavras, as mudanças eram de “mau gosto”, “horrível”, “ridícula”, uma “caricatura ruim” da Europa (qualificativos anos depois atribuídos às escolas de samba no Recife):

Chego à capital federal que venho a conhecer depois de ter estado em vários países e em várias cidades dos Estados Unidos e da Europa. Desapontado com a arquitetura nova do Rio: tanto a pública como a doméstica. É horrível. A nova Câmara dos deputados chega a ser ridícula. Aquele Deodoro à romana é de fazer rir um frade de pedra. Quanta caricatura ruim [...] Na arquitetura doméstica domina também um sub-rococó dos diabos. A variedade de subestilos é assombrosa, e só uma unidade os irmana: o mau gosto. Faz pena ver o Rio – cidade de situação ideal – sob essa invasão triunfante do mau gosto que vem conseguindo corromper as próprias vantagens naturais da capital brasileira: saliências de morros cobertos por vegetação tropical. Em vez de se conservar a velha confraternidade da mata com a civilização, raspa-se agora o verde para só destacar-se o horror de novos e incaracterísticos arquitetônicos [...] Entretanto, o velho Rio que vem sendo assim descaracterizado era uma cidade a que não faltava encanto próprio, único, inconfundível. Arquitetura sólida. Muita cor – como em Lisboa. E uma confraternização única com a mata, com a água e com a natureza. É o que concludo através desse Rio bom e autêntico. É bom o que ainda se vê em suas velhas casas [...]. No Cosme Velho inteiro. Em Santa Tereza inteira. Ilhas e ilhotas que” vêm resistindo à inundaçãõ do mau gosto, de arrivismo, de rastaquerismo. E certos modernistas a acharem isso “bonito, progressista”, “moderno” e a se regozijarem com a destruição das “velharias”. São uns cretinos, esses “modernistas” (FREYRE, 2006b, p. 257).

As experiências urbanas do Rio de Janeiro e do Recife são analisadas por ele pelo grau e modo de adesão ao “modelo estrangeiro”, europeu não lusitano, de vida social e de estética. No conjunto de sua obra, o Rio de Janeiro é desenhado como lugar da modernidade

desmedida e acrítica, da “estrangeirice”, da desnacionalização e reeuropeização. Logo, o Recife deveria alinhar-se à tradição, à valorização dos elementos locais e ao nacionalismo, procurando formas mais criteriosas de acolher as modernidades e o modernismo. Freyre defende uma adesão mais seletiva à modernidade (OLIVEIRA, 2011, p. 121); sua relação com o modernismo baseia-se em “afinidades eletivas entre suas propostas de interpretação da cultura brasileira e algumas proposições fundantes do modernismo” (VELOSO, 2000, p. 362). Em *Região e tradição*, ele esclarece a tensão que estabelece com o movimento modernista “tal como surgiu no Rio e em São Paulo e nos estados menores: radicalmente contra a rotina [...] inimigo de toda a espécie de tradicionalismo de toda a forma de regionalismo” (FREYRE, 1941, p. 24).

No *Manifesto regionalista* (FREYRE, 1976, p. 15), Freyre evidencia seu entendimento acerca das diferenças (ou oposições) entre as plataformas de ideias “progressistas” do “modernismo Rio-São Paulo” e as do seu “regionalismo tradicionalista ao seu modo modernista”. O documento registra que o Movimento Regionalista do Recife rompe com as convenções e com a “passiva subordinação absoluta a modelos estrangeiros” e se mobiliza em defesa de “valores e tradições do Nordeste”, ameaçados pela imitação da novidade estrangeira que o Rio de Janeiro ou São Paulo consagram como elegantes e modernos:

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito não julgamos estas terras [...]. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressistas” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como “elegante” e como “moderno” (FREYRE, 1976, p. 56-57).

A experiência de lugar, para Freyre, diz muito sobre a sociedade, e os costumes tradicionais, por sua vez, expressam e operam a coesão dessa sociedade (BASTOS, 2012). Seu regionalismo/modernismo estava preocupado em preservar as tradições brasileiras

contra a onda de “mau cosmopolitismo” e do “falso modernismo” (FREYRE, 1976) com vistas à manutenção da coesão social. Mostrava-se atento ao que considerava uma imitação “cega”, no Nordeste, da novidade estrangeira validada pelo Rio de Janeiro e por São Paulo, e ao perigo de as tradições serem “de todo abandonadas”.

O que está em pauta no seu texto sobre o Carnaval do Recife, em 1928, portanto, além de uma defesa da tradição carnavalesca pernambucana, é compatibilizar “modernização com preservação”, “abrigar o novo sem descartar a tradição”. Os clubes pedestres têm esse potencial, destacava Freyre em seus primeiros escritos, tomavam para si elementos externos, como os estandartes da Idade Média e as fantasias de Luís XV, para exibir à sua maneira, “combinando de modo tão inesperado os modelos importados com o físico, o caráter, o gosto dos importadores” (FREYRE, 2006b, p. 297).

2.1.2 O equilíbrio dos contrários no Carnaval

Depois de destacar estes dois contrários, o Carnaval do Recife e o do Rio de Janeiro, em 19 de fevereiro de 1956, Freyre publicou no *Jornal do Comercio* o texto “O frevo em face do samba”. Nele, o autor trata diretamente do samba no Carnaval recifense, alinhando o tema a uma questão fundamental do seu pensamento: o equilíbrio dos contrários (ARAÚJO, 1994). O artigo é uma resposta aos debates da época, dialoga particularmente com o texto publicado dias antes por Mário Melo, em 17 de janeiro de 1956, no mesmo jornal, no qual afirmava que as escolas de samba fatalmente descaracterizariam a folia recifense, em prejuízo do frevo (SILVA, 2016). Em seu artigo sobre a participação de Mario Melo nessa celeuma, Augusto Neves Silva (2016, p. 259) expõe o texto do jornalista, do qual o trecho a seguir dá o tom do argumento: “Incentivar o samba pelo Carnaval é trabalhar contra o frevo. É tirar o frevo do Carnaval pernambucano, é acabar de vez com o que ele tem de original e metê-lo como reboque no Carnaval carioca”.

Gilberto Freyre, em seu artigo, sentindo-se provocado por Mario Melo, responde à pergunta: “Deve-se expulsar o samba do

Carnaval do Recife para que reinem sozinhos, absolutos e puros, em Pernambuco o frevo e o maracatu?”.

O frevo em face do samba

Deve-se expulsar o “samba” do Carnaval do Recife para que reinem sozinhos, absolutos e puros, em Pernambuco o “frevo” e o “maracatu”? Sou dos que pensam que não: que se deve admitir o “samba” no Carnaval do Recife. Dar-lhes o direito de ver competir com as danças e as músicas da terra. Não, é claro, protegendo-o contra valores nativos. Mas, permitindo-lhes trazer a estes valores, temperos que talvez lhes estejam faltando. Não devemos descreer da vitalidade do frevo recifense: é uma vitalidade em expansão. Pode até vir a absorver o samba. Por que então expulsar-se daqui o samba? Ou proibir-se que ele procure tornar-se cidadão do Recife? Este exclusivismo é que repugna ao espírito tolerante de um recifense verdadeiramente recifense. Não devemos querer para o Carnaval recifense uma estabilidade de Carnaval etnográfico. Seria fazermos de um Carnaval que se distingue pela vibração, pela espontaneidade, pela inquietação, um correto Carnaval de museu: sempre o mesmo. O interessante para quem considera num Carnaval o que nele é vida, expansão de vida, e não apenas cristalização folclórica, é observar suas alterações, suas variações, suas combinações. Talvez o encontro, não fortuito, mas profundo do samba carioca com o frevo recifense resulte numa inesperada combinação nova, deliciosamente brasileira de dança e de música. Deixemos que se verifique esse encontro. Que se processe essa combinação. O purismo exagerado com relação a um Carnaval como o do Recife, como um purismo excessivo com relação a uma língua como a portuguesa, pode resultar em arcaísmos lamentáveis. [...] Dê-se assim liberdade ao samba de trazer ao Carnaval do Recife o perigo de sua presença intrusa e perturbadora. É vencendo perigosamente que os valores, as artes, os estudos nacionais melhor se afirmam. E não sendo, excessivamente resguardadas por lei e por outras providências oficiais ou oficiosas (FREYRE, 1956, p. 2).

Naquele momento, Freyre condena o purismo excessivo dos debates da época, defendendo a ideia de que o frevo e o samba precisavam conviver e se misturar, pois ainda assim o frevo continuaria vivo. Ele entendia que o frevo mostrava uma “vitalidade em expansão” e, numa espécie de competição simbólica, não perderia para a presença “intrusa e perturbadora” do samba. Fica evidente o valor positivo dado ao encontro e à elaboração de uma

“combinação nova” e autenticamente brasileira, valorizando a mudança como parte da dinâmica do Carnaval e importante para evitar “arcaísmos lamentáveis”⁵.

Na compreensão freyriana sobre a formação da sociedade brasileira, a mistura é uma forma particular de lidar com as diferenças – abocanhando-as e transformando-se (SCHARWCZ, 2011). Para o autor, as diferentes matrizes culturais brasileiras foram continuamente submetidas a um processo de equilíbrio e aproximação (VELOSO, 2000). Seu exercício analítico era, em grande medida, perceber “formas de integração harmônica de contrários, interdependência e comunicação recíproca entre diferentes, sejam essas diferenças entre culturas, grupos, gêneros ou classes” (SOUZA, 2000, p. 71). Algumas de suas contribuições ao pensamento social passam pelas ideias de hibridismo e plasticidade que, para ele, foram traços peculiares da história da cultura brasileira, ou seja, o movimento de combinar as mais diferentes tradições sem pretender fundi-las em uma síntese completa e definitiva, logo, equilibrando os contrários (ARAÚJO, 1994, p. 137). As propriedades singulares das culturas ibéricas, africanas e indígenas não se dissolveriam completamente para dar lugar a uma nova figura, mas a um mestiço que guarda “lembranças de sua gestação” (ARAÚJO, 1994, p. 44).

O texto de 1956 se ampara nas compreensões sobre as misturas e o equilíbrio que, segundo Gilberto Freyre, constituem a formação social brasileira, como a exemplo da relação estabelecida entre o novo e a tradição. Trata-se de um intelectual assumidamente crítico à modernidade, mas não em todas as suas dimensões. Como

5 Mário Melo não concordou com as ponderações de Gilberto Freyre e publicou uma réplica ao artigo “O frevo em face do samba”, na qual criticava a posição do sociólogo acusando-o de ter abandonado o regionalismo que apregoava quando defendeu uma “música estranha” ao Carnaval de Pernambuco em detrimento do frevo. O texto de Mário Melo se intitula “Adeus, regionalismo!”, foi publicado em 26 de fevereiro de 1956, no Diário de Pernambuco, alguns dias depois da manifestação de Gilberto Freyre. Melo escreve: “Fiquei estupefato com o artigo do Gilberto Freyre no Jornal do Commercio de domingo em defesa do samba exótico no Carnaval Recifeense. [...] Ora, defender uma música estranha, embora brasileira, em choque com outra genuinamente pernambucana, portanto regionalista da gema, equivale a enrolar o pendão do regionalismo, ou, pelo menos, a renunciar a chefia desse movimento que foi porta-bandeira.” (MELO, 1956, n. p.).

reflete o historiador Antônio Paulo Rezende (1997, p. 18), ele simpatiza com as renovações na produção cultural; a questão, entretanto, é saber como absorver essas renovações “sem afetar a originalidade da cultura brasileira na sua mistura, que ele tanto diz admirar”. Assim pontua igualmente o também historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009, p. 117): “Sua utopia é o surgimento de uma sociedade na qual a técnica não seja inimiga da tradição, em que a técnica e a arte se alinhem, e tradição e modernidade andem juntas, sempre sob o controle da primeira”.

Em *Região e tradição* (1941, p. 23), Freyre se define como atraído pela “aventura intelectual, para a experimentação artística, para a inovação literária e, ao mesmo tempo, para os encantos da rotina, da tradição e da continuação – nos limites do possível – das coisas familiares, quotidianas e de província”. Nessa mesma obra, o regionalismo do Rio Grande do Sul é tratado como exemplo da conciliação entre as “vantagens do progresso” e a “personalidade regional”:

No Rio Grande do Sul é o que acabo de surpreender com maior alegria: o gosto de sua gente em adaptar vantagens do progresso mecânico conservando, entretanto, o máximo de sua personalidade regional. O narcisismo gaúcho é no que mais se delicia: na contemplação de um progresso que não destruiu sua personalidade regional (FREYRE, 1941, p. 248).

A *carioquização* e seu perigo não são as questões centrais em “O frevo em face do samba”. Tampouco a preocupação recai nos fluxos contrários de influências transregionais ou na proteção das expressões carnavalescas pernambucanas do encontro com manifestações culturais cariocas. O texto mobiliza a ideia de mistura equilibrada, uma vez que o repertório local e tradicional teria forças suficientes para impetrar disputas contra a sobreposição das “influências estrangeiras”. Em sua hipótese, o frevo iria absorver o samba, tomar-lhe de empréstimo elementos que não possuía, “outros temperos”, produzindo variações novas sem perder as “lembranças de sua gestação” (ARAÚJO, 1994). O exclusivismo, para ele, não faria parte do “espírito tolerante de um recifense verdadeiramente recifense”,

que, como uma qualidade, sempre conviveu com o novo, como já dissera em 1928, combinando-o com o seu “caráter”.

2.1.3 O desequilíbrio dos contrários: recifense sim, “sub-carioca” não!

Em 16 de fevereiro de 1964, Freyre publicou no Diário de Pernambuco o artigo: “Mais uma vez, o Carnaval do Recife”⁶, no ensejo da mudança do local dos desfiles das agremiações da Praça da Independência, no bairro de Santo Antônio, para a avenida Conde da Boa Vista, no bairro da Boa Vista, ambos no centro da cidade. Nele, o autor reflete sobre a transformação do Carnaval do Recife de “Carnaval do povo para o Carnaval de todo para-o-povo-ver: um Carnaval de rua só para espectadores”⁷. Freyre continua dialogando com o poder público, nesse caso se referindo nominalmente ao então prefeito Pelópidas Silveira, tecendo críticas ao modelo da festa e a posição dos gestores que não se engajam na defesa do Carnaval tradicional e democrático do Recife. Em plena ditadura militar, Gilberto Freyre condena a atuação direta do Estado na produção de um Carnaval, de seu ponto de vista, voltado para o turismo e para as elites, por ser pago e esteticamente dirigido. Ele afirma no artigo: “nas autênticas democracias não se compreende dirigismos em assuntos nem de arte” (FREYRE, 1964, p .4).

O argumento de Freyre se ancora, ao mesmo tempo em que produz, ideias que povoam o discurso sobre o Carnaval do Recife e que foram perpetuadas e reatualizadas. Em sua perspectiva, há

6 Os artigos de Gilberto Freyre reverberavam e provocavam respostas. O famoso maestro e compositor, Capiba, comentou sobre a participação das escolas de samba no Carnaval de 1964, em uma matéria do Diário de Pernambuco de fevereiro de 1965. Seu argumento ligasse, tal qual Freyre, à transformação do folião em espectador: “O que se observou na Conde da Boa Vista foi um Carnaval à moda do que se faz no Rio de Janeiro, com as exibições das famosas escolas de samba [...]. O povo não participou da folia, limitando-se a permanecer nas calçadas, contido pelo policiamento rigoroso imposto aos foliões” (CABIÇA...,1965, p. 4).

7 Em um artigo publicado com o folclorista Mário Souto Maior, em 1974, Freyre volta a analisar a transformação do folião em espectador, como uma nova expressão de Carnaval de rua. Para eles se manifestava no Carnaval do Recife a valorização das escolas de samba que gerava maior presença de espectadores e menor participação direta nas manifestações carnavalescas tidas como tradicionais.

um projeto deliberado de transformação do Carnaval do Recife em uma festa para ser assistida e não vivida. O folião, então, deixaria de "brincar" o Carnaval e passaria a "vê-lo"; e as agremiações que faziam o "original" e "autêntico" Carnaval de rua não estariam livres para escolher quando, onde e de que forma se apresentariam. Assim, haveria um "dirigismo" nocivo a ordenar a forma e o conteúdo desses grupos. O povo, desse modo, perderia o protagonismo, a liberdade criativa e o poder de decisão; e o Carnaval, descaracterizado, deixaria de ser democrático e popular, por se tornar pago e turístico.

Freyre escreveu nesse artigo de 1964 que "o Carnaval de rua cada dia se torna mais um Carnaval turístico, com o povo mais pobre da cidade reduzido a simples espectador dos maracatus, dos caboclinhos, das escolas de samba, das troças" (FREYRE, 1964, p. 4). As escolas de samba são elaboradas, então, como manifestação carnavalesca para ser assistida e não para ser vivida.

Dois anos depois, Gilberto Freyre alojou as escolas de samba no centro do "colapso da tradição carnavalesca no Recife", em um novo artigo, publicado em 27 de fevereiro de 1966, no Diário de Pernambuco, intitulado *Recifense, sim, sub-carioca não!*. Nele, Freyre desarticula a ideia de acolhimento do samba pelo Carnaval do Recife, bem como a possibilidade de lhe conceder o título de "cidadão recifense", que havia exposto no texto de 1956. Não há mais a perspectiva da "combinação nova" entre o samba e o frevo, nem a da liberdade para o samba exercer o "perigo de sua presença". Ele retoma o argumento preservacionista e intervencionista de 1928, quando se mostrava temeroso pela *carioquização* do Carnaval. Com as escolas de samba, o Recife estaria produzindo um Carnaval "sub-carioca".

Recifense, sim, sub-carioca não!

O Carnaval do Recife de 1966 decorreu sob este signo terrível: perigo de morte! É que o assinalou uma descaracterização maciça, através da invasão organizada, dirigida e o que me parece até oficializada dos seus melhores redutos de pernambucanidade: a invasão das escolas de samba. [...] No Recife, matar-se o frevo, o passo, o maracatu, o clube popular, o bloco, a espontaneidade, para quase oficializar-se o samba, o arremedo ou a caricatura do Carnaval

carioca, chega a ser um crime de traição ao Recife. [...] A traição ostensiva às tradições mais características de Pernambuco no que se refere a expressões carnavalescas. Um Carnaval do Recife em que comecem a predominar escolas de samba ou qualquer outro exotismo dirigido, já não é um Carnaval recifense ou pernambucano: é um inexpressível, postiço e até caricaturesco Carnaval sub-carioca ou sub-isso ou sub-aquilo. De modo que a inesperada predominância, no Carnaval deste ano, do samba sub-carioca deve alarmar, inquietar e despertar o brio de todo bom pernambucano: é preciso que a invasão seja detida; e que o Carnaval de 67 volte a ser espontaneamente recifense e caracteristicamente pernambucano. Se há algum calabarismo a traír o Carnaval do Recife, a favor de um Carnaval estranho, que seja o quanto antes dominado este calabarismo. Afinal, como se explica a repentina organização de não sei quantas escolas de samba sub-carioca na Cidade do Recife? A que plano obedece tal organização? Com que objetivo ela está se perpetuando? Eleitoralismo disfarçado? Estará havendo politiquice de qualquer espécie através do carnaval? Inocentes úteis estarão em jogo? Ou colapso da tradição carnavalesca no Recife por simples e passivo furor de imitação do exótico furor tão contrário ao brio recifense. (FREYRE, 1966, p. 4).

O artigo-manifesto desenha um “estado de guerra”, com direito à “invasão das escolas de samba”, tropas inimigas com a missão de “matar” as tradições carnavalescas “autenticamente pernambucanas” para oficializar a caricatura do Carnaval carioca na festa recifense. Aciona o sentimento de “pernambucanidade”, do “brio do pernambucano”, convoca cidadãos-soldados para a proteção das fronteiras da tradição em perigo devido à predominância inesperada do “samba sub-carioca”. Desse modo, “é preciso que a invasão seja detida”.

O sociólogo compreende que do encontro de frevo/tradições pernambucanas e escolas de samba/modernidades cariocas não surgiu a esperada combinação nova; ao contrário, houve a “predominância” das escolas de samba sobre as “tradições mais características de Pernambuco”. A crítica não é simplesmente ao perfil “estrangeiro” das escolas de samba e de outras “modernidades” importadas do Rio de Janeiro, mas ao destaque alcançado por elas frente a um vasto repertório de expressões tidas como “autenticamente pernambucanas”, especialmente o frevo. Freyre acredita

numa espécie de incapacidade das escolas de samba de conviver harmonicamente com as tradições locais, aterrando os regionalismos e descaracterizando a festa, transformando o que era antes autêntico e espontâneo em algo caricatural, inexpressivo e falso.

No texto, o samba/invasor perde o caráter positivo por Freyre atribuído ao colonizador português, sua miscibilidade, ou seja, a capacidade de misturar-se imprimindo suas marcas em outras culturas com que manteve contato, tanto quanto delas recebendo influências (VELOZO, 2000). Se não há influências recíprocas sobram apenas, de um lado, “o passivo furor de imitação do exótico” e, do outro, uma ação imperialista sem compromisso com a adaptação.

Fica evidente a provocação por uma posição mais proativa dos recifenses diante da demanda suscitada. Os que não aderem ao movimento de negação/expulsão das escolas de samba são traidores, e a categoria acusatória “calabarismo” dá o tom do argumento. Os traidores que apoiam as escolas de samba assemelham-se a Domingos Calabar, personagem que, nas narrativas da Restauração Pernambucana de 1654, traiu as tropas locais entregando as estratégias de seus compatriotas para os inimigos holandeses que ocupavam Pernambuco. Referindo-se, Freyre, à narrativa histórica que lastreia a ideia de pernambucanidade que o próprio autor ajudou a elaborar.

Se os pernambucanos são heróis porque lutaram bravamente para expulsar o invasor holandês, na “batalha frevo-samba” devem continuar a ocupar esse posto, e as escolas de samba, em contrapartida, o de antagonista holandês a ser expulso. Desse modo, é um “calabarismo” imitar o “Carnaval estranho” do Rio de Janeiro; traição ainda maior, porém, é fugir da batalha contra o “exotismo dirigido” das escolas de samba, pois, o efeito imediato de sua expansão é a derrocada do frevo e das tradições regionais. O frevo, então, sintetiza sentidos de um Carnaval que se pretende democrático, da tradição e da autenticidade, enquanto para as escolas de samba, em franca ascensão, são transferidos qualificativos opostos – estrangeiras, inautênticas, intrusas, imitações “de mau gosto”, caricaturas.

Estaria em vias de acontecer o que ele temia desde 1928: a “carioqui-zação” e a vitória do Rio de Janeiro em seu movimento deliberado de uniformização do Carnaval brasileiro⁸.

Seis anos depois, em 20 de fevereiro de 1972, o sociólogo volta a escrever sobre o samba no Carnaval do Recife, para o Diário de Pernambuco. O texto tem como título: *Estará certo?*:

Estará certo?

Não é da melhor tradição pernambucana o entreguismo passivo ou inerte. Acolher o exótico, o transoceânico, o entranho, o novo, assimilá-lo, adotá-lo é uma coisa: e isto o pernambucano tem feito desde velhos dias. E feito, por vezes, magnificamente. [...] Tais observações ou assimilações só fazem bem a uma cultura regional ou nacional e só fazem honra aos que sabem adotar o exótico, adaptando-se às suas situações e às suas tradições. Arte que tem alguma coisa de ciência. O entreguismo é diferente. Não assimila: entrega-se. Não absorve: é absorvido pelo invasor ou corruptor. É o que está acontecendo com o Carnaval do Recife, célebre pela originalidade dos seus maracatus, dos seus caboclinhos, do seu frevo: está sendo descaracterizado não só tem a justa resistência da parte dos pernambucanos, como a adesão de alguns dos mais ricos, dos mais influentes, dos mais poderosos, dentre eles, ao samba invasor. Está a despernambucanizar-se. Está a acariocar-se. Grande parte do dinheiro que se destina à promoção do Carnaval não está tendo outro fim entre nós senão este: trazer, a altos preços, risinhos cariocas, mestres do samba, ao Recife, para aqui procederem à despernambucanização de um dos carnavais mais originais do Brasil. *Estará Certo?* Onde está a pernambucanidade desses ricos? Que justiça haverá em dar-se tão bons dinheiros a esses, aliás, ilustres cariocas, desprezando-se os nossíssimos Nelsons Ferreiras e Capibas? Desprezando maracatus e frevos para substituí-los por “escolas de samba”, com que turistas contaremos para vir a um Recife assim acariocado no seu carnaval? (FREYRE, 1972, p. 4).

8 Dias depois, em 06/03/1966, Gilberto Freyre (1966, p.4) repercutiu o artigo dele no próprio Diário de Pernambuco, em uma nota informando sobre o apoio que recebeu: “Vários telefonemas, além de um telegrama, e muitos testemunhos pessoais diretos, de solidariedade com o meu artigo do último domingo sobre o Carnaval do Recife, “Recifense sim, sub-carioca não”. Inclusive a sugestão de que o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais investigue, através de inquérito sociológico, o fenômeno de descaracterização do mesmo Carnaval pelas escolas de samba”.

O artigo retrata a relação entre o tema do samba no Carnaval do Recife e a dinâmica da formação da sociedade brasileira, do ponto de vista de Gilberto Freyre. O centro da discussão é a diferença entre “assimilação” e “entreguismo”, categorias articuladas para pensar o “equilíbrio dos contrários”. Para ele, a assimilação era feita há muito tempo pelos pernambucanos, adaptando “magnificamente [...] desde os velhos dias” o novo “às suas situações e tradições”, com efeitos positivos para a cultura regional. Não seria, então, da “melhor tradição pernambucana o entreguismo passivo ou inerte”. O entreguismo não prevê adaptação; é, antes, ser “absorvido pelo invasor ou corruptor”, é a aceitação sem resistências do fluxo contrário das influências transregionais, resultando na perda das características originais das tradições. Os pernambucanos, dessa maneira, estariam agindo como entreguistas, absorvendo o samba sem adaptações. Por sua vez, o Rio de Janeiro, com o samba, era visto como o invasor a “despernambucanizar”, descaracterizar o Carnaval que tende a “acariocar-se” ao desprezar maracatus e frevos “para substituí-los por escolas de samba”.

Ainda no artigo de 1972, Gilberto Freyre afirma que o povo “com P maiúsculo” não quer “acariocar-se” e que os ricos e poderosos empreenderam esforços para a “glorificação do samba”, transformando as tradições locais em “quadradices vergonhosas para uma cidade progressista”. Ele atualiza a sua crítica à concepção de progresso e modernidade pensando no que acredita ter ocorrido no Rio de Janeiro, evocando a destituição das tradições e, sobretudo, dos emblemas identitários locais, de seu lugar legítimo de centralidade simbólica e política. Como já havia feito, provocava a sociedade a reverter o quadro que parecia catastrófico⁹.

9 A título de curiosidade, mesmo depois de se colocar publicamente contra às escolas de samba no Carnaval do Recife, em 1975, o *Diário de Pernambuco* noticia a querela entre as escolas de samba Limonil e Estudantes de São José, pois ambas, coincidentemente, apresentariam o mesmo enredo no Carnaval daquele ano: “Casa grande e senzala”, em homenagem ao sociólogo Gilberto Freyre. Uma das reportagens informa que o presidente da Escola, Limonil havia falado com Gilberto Freyre e que ele se colocou à disposição da escola para “fornecer todos os detalhes necessários ao seu bom desempenho no desfile do tríduo momesco daquele ano” (ENREDOS, 1975, p. 4).

Não se diga que é o povo – o Povo Pernambucano: Povo com P maiúsculo – que quer se acariocar, entregando-se de corpo e alma ao carioquíssimo samba: música e dança de que ninguém nega as virtudes nacionais sendo, como é, para o Brasil, o que na culinária, é a feijoada. O que vem acontecendo, porém, entre nós, é uma sistemática e um tanto misteriosa obra de glorificação do samba em detrimento do Carnaval pernambucano – espécie de pitu do Rio Una. Glorificação em artigos nos jornais, em falas nos rádios, em exposições nas televisões. Impossível que essa glorificação assim constante não consiga alguns dos desejados efeitos: um deles, incluir o frevo e o maracatus, passo a marchas, o Carnaval verdadeiramente do Recife, entre quadradices vergonhosas para uma cidade “progressista”. Este, um aspecto do fenômeno que não deve ser esquecido. Pode ser expressão nacionalista: mas um nacionalismo às custas de uma variante regional de cultura nacional tão válida quanto a carioca. A discriminação pró-samba dá ao que há, na campanha de antipernambucano, um sentido quase sinistro (FREYRE, 1972, p. 4).

O frevo e o maracatu seriam, para Gilberto Freyre, uma variante regional da cultura nacional, assim como o samba uma variante carioca igualmente local, porém, com contestável status de nacional. Ele desconstrói, portanto, a premissa binária centro/nacional e periferia/regional para reforçar que a nacionalidade é um conjunto de variantes locais que deveriam ter o mesmo peso simbólico e político. Se para alguns críticos de Gilberto Freyre sua apreensão da singularidade brasileira passa pelo desejo de desafiar a centralidade epistemológica da “modernidade europeia”, é possível afirmar, então, que, em se tratando do Carnaval, ele também se lança a desestabilizar a posição modelar do Rio de Janeiro e sua influência na experiência regional. O alerta sobre o perigo da *carioquização* do Carnaval remete-se a seu desafio maior de “relativizar o protagonismo (epistemológico, normativo e estético-expressivo) exclusivo de sociedades tradicionalmente tidas como modelares da modernidade” (TAVOLARO, 2013, p. 286).

Entendo, portanto, que a oposição freyriana à forma como o Rio de Janeiro acolhia propostas artísticas e urbanísticas do modernismo, ou absorvia referências europeias (não ibéricas) de valores e comportamentos, foi transferida, por um complexo processo metonímico, para o modo como o Recife lidava com as influências

carnavalescas cariocas. Nesse sentido, destaco que em 1974, em um artigo escrito com o folclorista Mário Souto Maior, Freyre teoriza sobre a força imperialista do samba carioca, que por meio das escolas de samba se projeta por todo o Brasil atingindo cidades como Recife:

Nessa mesma categoria estariam os sambas brasileiros, de presença tão viva no Carnaval carioca: hoje uma espécie de Carnaval imperialista que estaria se projetando, através das chamadas Escolas de Samba, e, é claro, sem os brilhos ou esplendores cariocas, em várias partes do Brasil. Inclusive, atingindo a própria cidade do Recife, re-
duto único no Brasil não só dos já mencionados maracatus como o denominado frevo (FREYRE; SOUTO MAIOR, 1974, p. 81).

Ao se colocar entre os modelos festivos do Recife e do Rio de Janeiro, entre o frevo e o samba, Freyre articula o tema do Carnaval aos conteúdos sociológicos do conjunto de sua obra, entendendo-o como impulso para rediscutir a força e o fluxo das trocas culturais; a simetria dos diálogos inter-regionais; a adaptabilidade e a plasticidade na perspectiva do regionalismo; e as questões concernentes às categorias autenticidade, originalidade e mistura frente ao conceito de pernambucanidade que ele mesmo ajudou a forjar.

Outrossim, desde o primeiro texto sobre o assunto, Freyre elabora um discurso engajado na busca por defender as tradições pernambucanas. Sua atuação, sobretudo na imprensa, não se resume à exaltação da nostalgia e tem sentido propositivo (PEIXOTO, 2005). Suas posições combativas aparecem com maior potência entre os anos 1960 e 1970, contrapondo-se ao que chama de “discriminação pró-samba” e focando-se na contenção da expansão das escolas de samba na festa da capital pernambucana.

2.2 Folcloristas no front: Katarina Real, Valdemar de Oliveira e Ruy Duarte¹⁰

Gilberto Freyre, por sua notoriedade enquanto figura pública e, conseqüentemente, com a grande visibilidade de suas produções,

10 Este item original da tese foi adaptado e publicado em formato de artigo (MENEZES NETO, 2018). Para a produção deste livro o artigo foi revisitado e atualizado com informações de pesquisa documental e novas análises.

influenciou outros intelectuais acerca da celeuma envolvendo o frevo e o samba. Como retratos dessa influência, destaco os livros, hoje tidos como clássicos sobre frevo, dos famosos pesquisadores e folcloristas Katarina Real¹¹, Valdemar de Oliveira¹² e Ruy Duarte¹³. São eles e ela intelectuais que estavam em diálogo e, não coincidentemente, pautam em suas obras a relação entre o frevo e as escolas de samba, atestando a força dessa relação para pensar o Carnaval do Recife. Acredito que os pensamentos desses autores estão interligados por três importantes eixos argumentativos: o frevo como expressão da miscigenação brasileira; o frevo como herança atávica e expressão da pernambucanidade; e a ameaça das escolas de samba.

Ao analisar as obras *O folclore no Carnaval do Recife* (REAL, 1967), *Frevo, capoeira e passo* (OLIVEIRA, 1971) e *História social do frevo* (DUARTE, 1968), ênfase duas operações simbólicas imiscuídas, contidas nesses trabalhos e caras aos debates da época. A primeira é de legitimação histórica, que ligou o frevo diretamente à história de Recife e à identidade pernambucana, com ênfase em sua origem mestiça e urbana, a conferir-lhe atributos de tradicionalidade, originalidade e autenticidade. A segunda, e mais evidente, é a elaboração de oposições entre o frevo e o samba, que estruturam e difundem a ideia do Carnaval carioca como o oposto complementar ou o exterior constitutivo (HALL, 2006) do Carnaval recifense.

11 Kathareine Royal Cate foi uma antropóloga norte-americana, PHD pela Universidade da Carolina do Norte, dedicada aos estudos de folclore no Norte e no Nordeste do Brasil desde o final dos anos 1950. Em 1961, ela conheceu o Carnaval de Recife, residiu na cidade por um ano e, até 1966, voltou com regularidade para continuar as pesquisas de campo que resultaram no livro *O folclore no carnaval do Recife*, lançado em 1967 pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, reeditado em 1990 pela Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco. Integrou a Comissão Pernambucana de Folclore entre 1964 e 1968, e recebeu o título de cidadã de Recife em 1968, concedido pela Câmara Municipal. Para saber mais sobre a vida e o trabalho antropológico de Katarina Real, ver Kubrusly (2007).

12 Valdemar de Oliveira era médico, professor, teatrólogo, musicólogo, compositor, escritor, crítico de arte, membro da Academia Pernambucana de Letras, da Academia Brasileira de Música, do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP) e da Comissão Pernambucana de Folclore (CPF). Dedicou-se aos estudos de folclore e de música popular, produziu pesquisas e publicou artigos em jornais e revistas nacionais e estrangeiras.

13 Ruy Duarte foi um renomado jornalista pernambucano que por muitos anos morou e trabalhou no Rio de Janeiro escrevendo para jornais cariocas, entre outros assuntos, sobre a cultura carnavalesca de Recife. Em 1969 publicou sua principal obra: *História social do frevo*.

2.2.1 O frevo mestiço: “belo exemplo da democracia racial brasileira”

Como mencionado anteriormente, de acordo com Real (1967, p. 48), as escolas de samba teriam sido introduzidas no Carnaval do Recife por pernambucanos que, durante a Segunda Guerra Mundial, a serviço das forças armadas, passaram temporadas no Rio de Janeiro e entraram em contato com o samba e o Carnaval daquela cidade. Em sua teoria, a expansão das escolas de samba na festa pernambucana, ocorrida nos anos 1960, era “o maior caso de difusão cultural do Rio de Janeiro” (REAL, 1967, p. 60), causando preocupações “às agremiações mais tradicionais e aos defensores de um Carnaval estritamente pernambucano” (REAL, 1967, p. 59). Esse debate, chamado pela autora de “batalha frevo-samba”, consistia, na verdade, na elaboração de um jogo de oposições (que claramente beneficiava o frevo) entre esses emblemas das identidades local e nacional.

Real (1967) afirmava que a “batalha frevo-samba” não afetou a convivência entre os integrantes das agremiações de frevo e os das escolas de samba, eles estabeleciam interações das mais pacíficas. A autora, aliás, enfatizou a “admiração” dos primeiros pelos segundos, destacando a “bondade” e a “tolerância” do “povo carnavalesco pernambucano” em admirar e acolher o samba no Carnaval do Recife:

Alguns diretores das escolas de samba da atualidade eram no passado diretores de blocos clubes ou troças [...]. Ao mesmo tempo, os integrantes das agremiações tradicionais “do frevo” não escondem sua admiração pelas escolas de samba e disfarçam qualquer tendência ciumenta sob frases generosas como: “pois todos somos brasileiros todos somos do Brasil, e o samba também é do Brasil” – numa tolerância e bondade bem características do povo carnavalesco pernambucano (REAL, 1967, p. 66).

No entanto, para Katarina Real (1967), as agremiações de frevo representariam a diversidade do povo recifense em sua perspectiva mestiça e urbana. Seriam formadas por operários e pequenos comerciantes, foliões das classes sociais mais baixas. Traduziriam o caráter popular e democrático do Carnaval de Recife e da formação étnico-racial do Brasil. Os clubes de frevo seriam “o belo exemplo da

democracia racial brasileira.” (REAL, 1967, p. 54). As troças de frevo teriam a “tendência” de colocar em suas apresentações “um rei escuro e uma rainha de cor clara” (REAL, 1967, p. 44), representando a miscigenação definidora do Brasil. Referindo-se aos clubes de frevo, Real foi ainda mais enfática, dizendo que em suas sedes havia convivência harmônica entre participantes de raças diferentes, com ausência total de “preconceito de cor”:

É notável e absoluta ausência de preconceito de cor que se observa nessas agremiações [...]. Em todos os clubes há diretores alvos como qualquer holandês trabalhando ao lado de diretores de cor escuríssima. Também nas alas femininas e nos cordões há sempre associados de todas as tonalidades de cor [...]. Uma das características dominantes desses grupos, há muitas décadas, é que nem a cor das peles, nem a aparência física importa (REAL, 1967, p. 33).

As escolas de samba, em contraposição, como descreve Real (1967, p. 65), teriam aceitação entre a classe média, “de cor mais clara”, guiada pela “forte admiração por tudo que vem do Rio de Janeiro”. Os representantes dessa classe média “de cor mais clara” ocupavam cargos na diretoria e nas figuras de frente das suas escolas de samba, enquanto que aos poucos foliões “de cor escura” restavam apenas os lugares de batuqueiros e postos de menor visibilidade. Portanto, haveria nas escolas de samba uma relação de poder e hierarquia que inferiorizaria os participantes negros e mais pobres, em detrimento dos mais brancos e mais ricos, em uma dinâmica discriminatória e racista, que incluiria a ausência proposital de encontros de integração entre as diferentes raças ou, em seus termos, momentos de “homogeneização social”. As escolas de samba representariam o contrário da democracia racial por se basearem em relações preconceituosas e ultrapassadas, sintonizadas com a desigualdade socioeconômica ou étnico-racial. De acordo com Real, entre o repertório de manifestações artístico-culturais carnavalescas do Recife, apenas nas escolas de samba recifenses “se encontram os únicos traços de uma certa separação de cor ou de classe – separação nunca destacada porque esses grupos evitam bailes para os sócios onde poderia haver uma maior homogeneização social” (REAL, 1967, p. 65).

A pesquisadora afirmava que as agremiações de frevo possuíam sede com vida social “intensa” e “animadíssima” o ano inteiro, com recreios, *dancings*, bailes, e, ainda, festas juninas com quadrilhas e casamentos matutos. Conciliavam habilmente o calendário de festividades e os trabalhos sociais, como escolas primárias para crianças pobres do bairro e cursos de corte e costura para as mulheres. Algumas agremiações, aliás, eram também sociedades beneficentes que, além do Carnaval, proporcionavam “assistência médica, dentária e funerária aos seus associados” (REAL, 1967, p. 33). Essas agremiações ainda trabalhavam pela manutenção do “sentido patriótico”, festejavam não somente o Carnaval, mas também datas consideradas nacionais, como 13 de maio (Abolição da Escravatura), 7 de setembro (Independência do Brasil), 15 de novembro (Proclamação da República), com sessões solenes, discursos e homenagens (REAL, 1967, p. 34). Celebravam, sobretudo, as datas comemorativas da História de Pernambuco, exaltavam o “patriotismo pernambucano”, de modo que estariam a serviço da conexão entre o frevo e os marcos históricos e identitários nacionais e locais. Com isso, considerava Real (1967), tais agremiações estabeleciam vínculos mais profundos com a comunidade, ao oferecer espaços de sociabilidade e intervenção social direta na vida da periferia da cidade.

O contrário ocorria com as escolas de samba, que estariam voltadas para o mero entretenimento, desconectadas das demandas sociais urbanas, despreocupadas com o reforço positivo dos marcos identitários nacionais e pernambucanos, e, principalmente, sem vínculos profundos com a comunidade. Na crítica de Real (1967, p. 64), as escolas de samba eram “quase exclusivamente do Carnaval mesmo [...] Não se preocupam com sedes, nem com escolas primárias e, em sua maioria, nem com festejos juninos, bailes, recreios, saruês para seus associados”. As formulações da autora apontavam para níveis distintos de pertencimento que fundamentavam uma hierarquia simbólica cuja posição de superioridade era ocupada pelo frevo. As agremiações de frevo, afinal, eram as que melhor representariam os recifenses, aquelas preocupadas e plenamente envolvidas com a vida da cidade, com as camadas populares,

comprometidas em estabelecer em suas sedes uma zona de contato especial entre brancos, negros, pobres e ricos, o oposto do que ocorria no caso das escolas de samba¹⁴.

Para Ruy Duarte, não obstante, o frevo nasce “dos pés descalços dos moleques do Recife”, sem relação exclusiva com “heranças” negras e indígenas. No mesmo sentido, Valdemar de Oliveira entendeu o frevo como um fenômeno social marcado pela criação popular, urbana e espontânea de uma manifestação mestiça:

Pernambuco (somente Pernambuco, não há de se falar nem mesmo em seus vizinhos mais próximos) possui uma música e uma dança carnavalescas que são coisa sua, original, que se criou no meio do povo, quase espontaneamente, e se cristalizou depois, como traço marcante de sua fisionomia urbana. Urbana sim. Até seria mais justo dizer do Recife, do que de Pernambuco. Porque foi, de fato, no Recife que isso aconteceu, no Recife nos fins do século XIX. [...] Nem negro, nem índio, nem branco luso, espanhol ou holandês. Se se tivesse de despistar a filiação genealógica, avós e pais apareciam bem mestiços. Mulatos (OLIVEIRA, 1971, p. 11-12).

Vale ressaltar que a narrativa das origens miscigenadas, ou da constituinte mestiça do frevo, como dito no primeiro capítulo, omite suas origens populares e seu passado racializado. É uma estratégia racista de apagamento do protagonismo da população negra que responde à força do pensamento social freyriano da época, cujas bases se inscrevem na qualificação positiva da miscigenação com advertida manutenção das hierarquias de poder baseadas na ideia de raça.

14 Além de pesquisadora, Katarina Real também fazia parte da comissão Pernambucana de Folclore e, por isso, tinha cadeira na Comissão de Organização do Carnaval (COC), posições que a lançava em debates importantes sobre o Carnaval. Em 23 de dezembro de 1966, o *Diário de Pernambuco* noticia, na matéria “O frevo e a COC”, a saída de Katarina Real da COC em protesto, por considerar negligente a postura da COC em relação ao frevo”. Ela, segundo a matéria, não concordava com os gestores públicos realizadores da festa oficial do Recife, que “aceitavam de braços cruzados a morte lenta a que estão sendo condenados os clubes carnavalescos fiéis ao frevo, pela desigualdade de condições em que estão enfrentando as escolas de samba”. A celeuma dizia respeito a mudanças de dias e locais de apresentação das escolas de samba, para que elas não desfilassem no mesmo dia das agremiações de frevo e assim não as ofuscassem. Ela falou na matéria: “O samba deve ter o seu lugar reservado e garantido no carnaval. Mas isso não implica que, pela negligência e pela omissão, se deixe morrer de inanição o frevo, tão pernambucano na história e no simbolismo” (O FREVO, 1966, p. 4).

2.2.2 A herança atávica e a “síntese dos grandes dramas e das grandes lutas”

Ruy Duarte empenhou-se em associar o frevo, suas origens e características, ao contexto histórico de Pernambuco dos séculos XVIII e XIX, ressaltando as campanhas abolicionistas, republicanas e nacionalistas que engendraram as revoluções liberais – Guerra dos Mascates (1710), Insurreição Pernambucana (1817), Confederação do Equador (1824), Revolta Praieira (1848) – responsáveis por formar a identidade pernambucana ao transformar Recife “num centro revolucionário”, que reunia “a nata da nacionalidade na sua expressão cultural e patriótica” (DUARTE, 1968, p. 19). Consequentemente, em sua teoria, todo esse “espírito indomável de luta e de reação, de protesto e de oposição [...] é assimilado pelo povo em todos os escalões de suas classes”. O frevo, portanto, seria a “síntese das grandes lutas e dos grandes dramas vividos pelo povo de Pernambuco” (DUARTE, 1969, p. 91).

O frevo, para Duarte (1968, p. 32), é constituído por características e/ou qualificativos de um pernambucano, tais como: rebelde, aguerrido, másculo, corajoso e patriótico. Após as revoluções, teoriza o autor, os pernambucanos que lutaram como “autênticos heróis, valente como quem mais o fosse”, mesmo derrotados, desenvolveram outra modalidade de luta, passando a fazer guerrilhas no Carnaval, “a matar portugueses com os pontiagudos canos do chapéu de sol disfarçados em estandartes de blocos carnavalescos [...] Sem saber, sem querer, estava criando o embrião do frevo”. Sobre as origens e a constituição simbólica do frevo, Duarte arremata:

Resta dizer, para encerrar esse capítulo, que tudo no frevo nasceu assim, de segundas intenções, de necessidade de burlar a vigilância policial, e dar expansão a sentimentos nacionalistas exacerbados, em fase explosiva, numa época onde tudo era, por igual, de lutas as mais cruentas, de batalhas as mais dramáticas, de resistências as mais heroicas, contra o jugo português (DUARTE, 1968, p. 41).

Em sua argumentação, Duarte (1968, p. 67) aciona o jogo de oposição entre o frevo (e o que ele representa) e os elementos do Carnaval carioca. De acordo com o autor, o frevo (em sua música,

dança e organização em agremiações) seria a expressão da festa em espaço público, da ocupação da cidade pelas camadas populares, do autêntico Carnaval popular pernambucano; as marchinhas e sambas cariocas, por outro lado, pertenceriam às elites e às festas realizadas em salões e bailes fechados, práticas copiadas do Rio de Janeiro. O frevo, de acordo com Duarte, sugere, assim como o “espírito pernambucano”, a luta, a guerra e a briga. Suas agremiações desfilam com músicas alucinatórias e agressivas, provocando a multidão, em oposição à paz, à calma e à harmonia que são sugestões do samba e suas escolas; o samba geraria contentamento e alegria, enquanto o frevo geraria medo¹⁵, pois, “o samba foi feito para divertir, o frevo para ferir”:

É interessante observar isso: quem no Rio de Janeiro, ouve, ao longe, a música, os movimentos denunciadores da aproximação de uma escola de samba, no carnaval, sente-se tomado de uma aura de alegria, de contentamento, de prenúncios de festa. A suavidade da música, em ritmo de marcha-rancho, conduz a esse estado de paz interior. A “bateria”, ou seja, a orquestra da Escola de Samba que anima os dançarinos, nada apresenta ou sugere de agressividade, de luta, de guerra, de batalhas ou brigas. Os passos dos sambistas dessas escolas são lentos, calmos de paz e de harmonia. Ao contrário, quem ouve, ao longe, no Recife, aquela música estridente, alucinatória, agressiva do frevo [...] Sem querer é tomado por um sentimento de medo, de que *alguma coisa vai acontecer*. E quando, com a aproximação do clube, vê milhares e milhares de pessoas fazendo o passo, ou melhor, dançando o frevo, é preciso estar muito acostumado com aquilo para não pensar que toda aquela multidão não se empenha em luta de corpo a corpo. Paz, calma, divertimento é a sugestão da escola de samba; luta, guerra, briga é a sugestão do frevo. E tudo está certo: o samba foi feito para divertir, o frevo para ferir (DUARTE, 1968, p. 41).

Para Valdemar de Oliveira (1971), por sua vez, por ter nascido nas ruas de Recife, as agremiações de frevo seriam as mais repre-

15 Ruy Duarte (1968, p. 53) explica que, como o frevo foi, em sua concepção, constituído por um “atavismo sangrento”, por ter sido “feito para ferir”, precisou passar por um trabalho de “educação dos seus praticantes para limpá-lo da herança de sangue que viveu durante tantos anos” e assim se transformar na manifestação carnavalesca, em seus termos, “civilizada” ou “pacificada”, que se apresentava na década de 1960.

sentativas agremiações do Carnaval da cidade. O frevo seria tão rebelde, forte e viril quanto deveriam ser os pernambucanos. Nesse sentido, seria uma manifestação cultural igualmente bélica, subversiva e revoltosa, sinônimo de “barulho, folia, rebuliço, até de confusão, de briga doméstica”, ainda constituída pela “decantada valentia pernambucana” (OLIVEIRA, 1971, p. 13), representada por uma onda humana, a “massa bruta que atravessava a rua como líquido grosso pelo bico de um funil” (OLIVEIRA, 1971, p. 14).

Com base em seus conhecimentos acerca de técnicas musicais, Valdemar de Oliveira diferenciou os tipos de frevo e explicou que apenas o frevo-canção (variante com letra, melodia e cadência mais lentas) poderia ser comparado às marchinhas cariocas, por isso, aliás, ele o considerava menos importante. Enquanto o frevo instrumental animava as multidões do Carnaval popular, das ruas, lugar da festa recifense, o frevo-canção, por seu turno, o fazia somente nos bailes carnavalescos dos clubes sociais “como tanto se faz no Rio” (OLIVEIRA, 1971, p. 38). Quando o autor comparou o frevo de rua (o instrumental) às marchinhas, pensou em analogias que remetiam a contrastes extremos: elas seriam “casa de sapê, rebocador e água de flor de laranjeira”, enquanto o frevo instrumental seria “arranha-céu, couraçado de guerra e jalapa” (OLIVEIRA, 1971, p. 36). Tal qual deve ser um pernambucano, para Valdemar de Oliveira o frevo é viril, enquanto as marchinhas, por sua vez, são assexuadas; ele arrasta a multidão, chama para brigar; elas, por outro lado, convidam a cantar, assobiar baixinho, fazer a cobra no salão; um é violento, heroico, de maus modos, fanfarrão, decidido e desenfreado; a outra, de menor potência, é bondosa, doce, triste, melancólica e apaziguadora:

Numa tudo é *cantabili*, frouxo, fácil, endereçado à mnemônica do povo. Noutra tudo é sacudido, eriçado, difícil [...] Há no frevo o ritmo motor que a outra não tem [...] A marchinha carioca é assexuada. O frevo é viril. Ela convida a cantar, a entrar no coro, a assobiar baixinho o estribilho contagioso, a fazer a “cobra” no salão, de braços para cima. Ele não convida: arrasta. Sua efervescência tem qualquer coisa de magnético, contra a qual é difícil resistir. Enquanto a marchinha carioca flui risonha ou irônica, triste ou sarcástica como uma “Cidade Maravilhosa ou “Máscara Negra”, que falam em amor,

em mulher, em malandragem, o frevo que não se canta, denuncia sua violência, seu desenfreio, sua disposição [...] Não há neles [nos frevos] sinal de doçura, de apaziguamento, de bondade, de tristeza [...] Tudo é de maus modos, fanfarrão ou heroico, chamando para brigar, decidido (OLIVEIRA, 1971, p. 37).

Se as marchinhas são “assexuadas”, quando comparadas à virilidade do frevo, o samba, por sua vez, é, em comparação similar, sensual (OLIVEIRA, 1971, p. 122). Assim, Oliveira dedicou um item de seu livro exclusivamente à expressão de sexualidade no frevo, no qual manipulou as associações binárias derivadas de categorias e papéis de gênero pré-determinados: a virilidade, a força e a valentia do frevo o alojam no polo masculino; e a graça, a leveza e a “sensualidade capitosa” do samba o direcionam para o feminino da estrutura simbólica por ele montada. Tal organização é fundamentada em conteúdos misóginos e na exaltação de valores machistas, racistas e patriarcais. Implicitamente, há nas suas ideias o homem valente e dominador (o frevo) a dominar terras e mulheres (o samba)¹⁶.

Não a descubro [a sexualidade], no passo. Claro, a inhaca do negro sempre atíça o sentido [...], [mas] o passista não está pensando nisso [...]. Começa que a percentagem de mulher, no frevo, é diminuta. Mulher que aparece é meretriz, de porta aberta ou clandestina [...]. E tudo porque o passo, insisto nisso, não é dança feminina, mas especificamente dança de homem, abusiva, largada, tempestuosa, não se adomando com a graça e a leveza da mulher, também com sua sensualidade capitosa, tão espalhada no samba. Repito, pois, algo lhes falta [às passistas mulheres] na natureza física, o relevo muscular, a guerra do macho [...]. Há nisso tudo a implicação da tradicional valentia pernambucana, valentia, acentua Pereira de Moraes, muito valorizada socialmente porque tida em alta conta como expressão característica de valores patriarcais. Valores que

16 De acordo com Augusto Neves da Silva (2016), o já citado intelectual pernambucano Mário Melo, produziu argumentação de semelhante estrutura, mais explicitamente em um texto publicado em 17 de janeiro de 1956, no *Jornal do Commercio*. Mário Melo afirmava que, caso as escolas de samba fossem oficializadas no Carnaval do Recife, teríamos um Carnaval descaracterizado. Melo ainda associava o samba a algo contrário à masculinidade (cara ao frevo). Assim, ele escreveu: “É melhor não termos o Carnaval de rua, o Carnaval tipicamente pernambucano, a vermos o samba imperando em nossos logradouros, com aqueles indivíduos de sexo duvidoso e ademanes (sic) que horripilam a dignidade masculina” (MELO, 1956, n. p. apud SILVA, 2016, p. 281).

exaltavam a figura viril do macho na sua função, nas classes mais altas, de dominador quase absoluto de terras e de mulheres (OLIVEIRA, 1971, p. 121-122).

Em seu livro, Valdemar de Oliveira (1971, p. 41) destacou que os compositores de frevo seriam diferentes daqueles que se dedicavam ao samba, seriam “uma classe especial [...]. Gente que nunca foi de salão ou de teatro, nunca se misturou com os outros, só ocupada com sua postura anual”. De acordo com ele, os verdadeiros compositores pernambucanos saberiam que o frevo se atualizava naturalmente, não deveria se deixar influenciar, misturar-se ou assimilar novos valores como o samba urbano teria feito, pois “as formas musicais populares mais autênticas não se deixam atingir por influências suspeitas como as dos gênios da televisão” (OLIVEIRA, 1971, p. 45).

A execução do frevo exigiria dos músicos menos virtuosidade ou afinação musical do que “sangue pernambucano nas veias” para a orquestração do seu “corte rítmico inconfundível”¹⁷ (OLIVEIRA, 1971, p. 54). Tratava-se de uma herança atávica aliada a uma potente condição de territorialidade. Desse modo, o frevo deveria ser executado exclusivamente por músicos pernambucanos, unicamente nas ruas estreitas de Recife, com vistas a manter todos os seus predicados positivos. Diferente do samba, o frevo não funcionaria quando executado em outro território para animar outros Carnavais, como o do Rio de Janeiro. Para ele, os pernambucanos não deveriam, nem precisariam, importar as marchinhas, as escolas de samba e os ranchos cariocas “que desgraçadamente já se vão infiltrando nos próprios clubes de rua do Recife” (OLIVEIRA, 1971, p. 54). Em contrapartida, o frevo no Rio de Janeiro não empolgaria as massas tal qual

17 Ruy Duarte (1968, p. 90) concorda com Oliveira (1971): “Antes de Pernambuco ter a indústria de gravação de discos suas músicas eram passadas para a cera nas fábricas cariocas. As marchas, os maracatus, as valsas, todas as diversas modalidades de música mandadas para o sul, voltam de acordo com a encomenda, de acordo com a partitura e de acordo com o espírito da canção. Menos o frevo. Toda gravação do frevo suscitava reclamação. As partituras eram feitas com o maior cuidado. Todos os detalhes eram salientados. Toda a orquestração caprichosamente feita, mas mesmo assim, os frevos eram gravados faltando alguma coisa. Não tinha espírito, não eram os mesmos [...]. Para acabar com isso, resolveu-se enviar para o Rio, a fim de dirigir as orquestras das fábricas cariocas, um maestro pernambucano, um daqueles mestres das bandas de músicas recifenses”.

o samba fazia, uma vez que o frevo “não é planta que se transplante”, devendo se fechar “ao mercado de exportação”, até para estados vizinhos, pois, quando saía de Recife se desvirtuava, fracassava, como aconteceu quando realizado no Carnaval carioca.

O frevo não é planta que se transplante. Todas as tentativas nesse sentido têm falhado [...], por exemplo, na Guanabara. Não só a colônia pernambucana ali é pequena para construir a massa que o frevo reclama, como também não o leva no sangue, não se deixa arrastar por ele [...]. Numa massa inteiramente empolgada pelo samba, excitante e exclusivo do seu carnaval, o frevo surge como surgirá a tarantela se com ela quisesse divertir-se a colônia italiana no Rio [...]. Os clubes que vêm se apresentando no Rio se mostram progressivamente desvirtuados. Seguem a linha de blocos e ranchos cariocas [...] que desgraçadamente já se vão infiltrando nos próprios clubes de rua do Recife. Ao transportá-lo só o nome vai, como foi para o Rio de Janeiro, tal pele de cobra deixada depois da muda [...], pois nem nos portos mais próximos, Maceió ou João Pessoa, se aventura o frevo, fechado, por sua própria natureza ao mercado de exportação. Tão poderosa é a sua marca (OLIVEIRA, 1971, p. 54).

Nesse esforço discursivo de comparação entre o frevo e o samba, o primeiro seria, de acordo com Oliveira (1971), a desordem, a onda impetuosa, a “indisciplina criadora”, enquanto a escola de samba iria impor ordem e disciplina no “palco do asfalto”, buscaria, antes de tudo, admiração coletiva pelo resultado final a ser apresentado. O frevo traduziria o Carnaval singular, tradicional, democrático e participativo. As escolas de samba representariam a uniformização, a modernidade (com absorção de novos valores), uma manifestação cultural do “tipo exportação”, um espetáculo de fácil implementação e reprodução fora do Rio de Janeiro, o que seriam qualificativos negativos. Nas agremiações de frevo, o folião participaria diretamente da brincadeira, cairia no passo (a dança do frevo) no meio da “onda humana”; já na escola de samba, o folião mudaria de posição, se tornaria um espectador a assistir ao espetáculo acontecer, ocupando o lugar menor de audiência para contemplação em qualquer lugar do Brasil. Esse debate que naquele momento não era novo, como vimos no capítulo anterior, já circulava no Recife, inclusive encampado por Gilberto Freyre, ajudando a converter esse conjunto

de argumentos em justificativas para medidas contrárias a investimentos nas escolas de samba por parte do poder público, como veremos adiante.

Em sua obra, Ruy Duarte (1968, p. 49) afirmou que “só um pernambucano pode sentir tudo o que o frevo diz”, assertiva igualmente válida para os cariocas em relação ao samba. Ativava, portanto, assim como Oliveira (1971), uma condição de territorialidade, com a qual ele opera para reforçar a originalidade do frevo e do samba e, ao mesmo tempo, o enfraquecimento de suas potências quando realizados fora de seus lugares de origem, longe de seus foliões nativos. Para Ruy Duarte (1968, p. 54), a condição de territorialidade justificaria o insucesso das escolas de samba no Carnaval do Recife, bem como dos clubes de frevo no do Rio de Janeiro, uma vez que manifestações carnavalescas emblemáticas, como as agremiações de frevo e as escolas de samba, estariam ligadas à longa história local, ao contexto regional, à “solidariedade” do povo-folião “alcançada pela tradição” e não funcionariam plenamente em “solo estrangeiro”.

Duarte (1968, p. 79-80) relata que pernambucanos instalados no Rio de Janeiro desejaram “fixar o frevo” na festa carioca e, assim, apresentar “com orgulho” a criação carnavalesca exclusiva de sua terra, transformando o “naturalmente lento Carnaval carioca, impregnado da trepidação e de entusiasmo alucinatório que o frevo dá ao Carnaval de Pernambuco”. Contudo, prossegue o autor, no Rio de Janeiro, poucos e pequenos clubes tinham os nomes idênticos aos dos grandes clubes pernambucanos, executavam músicas iguais e seus passistas reproduziam passos semelhantes, mas faltava-lhes autenticidade, pois “apresentava-se um frevo degradado”.

A lição dessa experiência, segundo Ruy Duarte (1968), como também concluiu Oliveira (1971), seria a impossibilidade da exportação do frevo, ao contrário do que ocorria com o samba e as escolas. O frevo não deveria ser exportado nem mesmo para os vizinhos do Nordeste por ser de Pernambuco com exclusividade: “só um pernambucano sente o que o frevo diz. E só os pernambucanos sabem tocá-lo” (DUARTE, 1968, p. 91). Igualmente deveria ser o caso das escolas de samba para o Carnaval do Rio de Janeiro. O frevo ao sair de

Pernambuco, conclui o autor, “é tomado por raquitismo”, perde sua grandeza, “fica pequeno, triste”; as escolas de samba, em solo pernambucano, “chocam pela pobreza do espetáculo” em comparação às cariocas.

2.2.3 A crise: “a concorrência impetuosa das escolas de samba”

No último capítulo de seu livro, Oliveira (1971, p. 137) discorreu sobre o “declínio do frevo” devido, entre outros aspectos, à “concorrência impetuosa das escolas de samba”. Dizia ser essa uma concorrência desleal, pois visivelmente os jovens recifenses preferiam desfilar nas escolas de samba. Para explicar os motivos da “derrota” do frevo, o autor propositalmente não ressaltou as qualidades do movimento das escolas de samba em Recife. Optou apenas por exaltar motivações simplórias, como a ideia de que os jovens encontrariam nas escolas de samba oportunidades ideais para conseguir notoriedade a partir da beleza dos desfiles; e também pela “coexistência dos sexos no curso dos ensaios” de samba que geraria um ambiente propício para flertes e atividades sexuais. Concluiu que, embora “boa parte do povo que acorre a ver a escola de samba, não esqueçamos, também cai no frevo” (OLIVEIRA, 1971, p. 138), o poder público precisava cuidar das tradições carnavalescas pernambucanas, preservar o “verdadeiro caráter do Carnaval do Recife, isto é, a marca de sua autenticidade, porque nada no Recife é mais recifense do que o frevo e o passo” (OLIVEIRA, 1971, p. 139).

Valdemar de Oliveira alertou para o perigo que se anunciava no começo dos anos 1970: existiam mais escolas de samba do que clubes de frevo no Carnaval (dezoito representantes do samba, “contra” nove do frevo). Ele constatou que, para enfrentar a concorrência, o frevo precisava assemelhar-se às escolas de samba no vestuário, na adoção de alas, na estruturação geral do cortejo; perdendo, por isso, a força da onda humana que era o “povo participando” da festa. Essa estratégia de sobrevivência, não obstante, corresponderia, paradoxalmente, ao próprio declínio do frevo: “Com tanta mudança nem poderiam mais ser chamados de clubes de frevo, [...] melhor fora, talvez, não existirem, por se haverem tornado indiferentes, senão

hostis, aos mais autênticos valores do Carnaval pernambucano” (OLIVEIRA, 1971, p. 144).

Katarina Real, por sua vez, voltou ao seu campo de pesquisa em 1989 para atualizar os dados da sua pesquisa anteriormente realizada, com vistas à publicação da segunda edição de seu livro e se surpreendeu positivamente com o crescimento quantitativo dos clubes de frevo. A autora confessou na nova edição publicada que em 1966 havia constatado, com tristeza, uma “certa decadência” dessas agremiações em comparação com o “vigor fulminante das escolas de samba” (REAL, 1990, p. 165). Naquele novo momento, Real analisou, entretanto, que o restabelecimento dos clubes de frevo se deu com o acolhimento de “estilos” e dos recursos estéticos e performáticos das escolas de samba: “É natural que para concorrer com a crescente popularidade das empolgantes inovações dessa gente do samba, os clubes tivessem que, de um certo modo, adotar estilos das escolas de samba para defender a sua hegemonia no Carnaval recifense” (REAL, 1990, p. 165). Ao mesmo tempo, ela iluminava o lugar de centralidade simbólica ocupado pelo frevo na estrutura da festa e os esforços, ou concessões, para a sua manutenção.

Já Ruy Duarte encerrou seu livro destacando a “crise do frevo”, em seus termos, seu processo de “lenta agonia” atribuído, principalmente, ao crescimento das escolas de samba e à aceitação delas por parte do povo pernambucano. O autor denunciava a velocidade com a qual as escolas de samba deixaram de ser “quase desconhecidas” para, no final dos anos 1960, se mostrarem numericamente superiores aos clubes de frevo. Em sua teoria, parecia evidente o movimento articulado de expansão nacional e uniformização dos Carnavais do Brasil:

O frevo, como núcleo do Carnaval pernambucano [...] está em crise, sofrendo um processo de lenta agonia. [...] As escolas de samba parecem que tomaram conta do Carnaval brasileiro de Norte a Sul do país, inclusive em Pernambuco. No Recife, até bem pouco tempo, elas eram quase desconhecidas. Mas já nesse Carnaval a que Nelson [Ferreira] se referiu, o de 1966, elas se apresentaram em número de 21 para apenas 9 clubes de frevo (DUARTE, 1968, p. 94-95).

Katarina Real, Valdemar de Oliveira, Ruy Duarte e Gilberto Freyre estão inseridos numa rede mais ampla de intelectuais que, ao elaborar a noção de perda e descaracterização do frevo, ameaçado pela importação ou invasão das escolas de samba, assumiram uma espécie de missão salvadora. Eles convergem definitivamente quando afirmam que o frevo corria “perigo de morte” (FREYRE, 1966), passava por uma “crise” (REAL, 1967) ou por um momento de “agonia” (DUARTE, 1969) e seria um “fenômeno social em declínio” (OLIVEIRA, 1971), devido à concorrência assimétrica com as escolas de samba e o sucesso de um suposto projeto imperialista do Carnaval carioca. Segundo eles, caberia ao poder público e ao folião recifense todos os esforços para deter o avanço das escolas de samba e salvar o frevo, conseqüentemente o Carnaval de Recife, de tal ameaça.

As obras examinadas, localizadas historicamente, expõem o desejo dos intelectuais e estudiosos do folclore de controlar os conteúdos simbólicos da tradição, de conter o que a festa invariavelmente revela: “a inovação que teima em agir sobre a trama da existência coletiva” ou a “luta permanente entre o fluxo da criatividade e a construção formal ou institucional” (DUVIGNAUD, 1983, p. 232). Esses estudiosos caíam na armadilha de pensar como se os valores da cultura popular “nem sempre participassem de um relacionamento dinâmico com todos os outros valores que concorrem ao seu redor” (HALL, 2003, p. 84). Além disso, subestimaram o poder de adaptação aos múltiplos contextos e de rearticulação com a produção de identidades locais demonstrado pelas escolas de samba em sua expansão pelo país (CAVALCANTI, 2011).

Todo esse conjunto de ideias, de uma maneira ou de outra, impactaram a experiência social das escolas de samba. A ausência de intelectuais com similar projeção, cujos argumentos destacassem o vigor estético e político das escolas, mostra a assimetria da batalha “frevo-samba”. Não havia defesa à história de um tipo específico de samba pernambucano e de suas escolas que se envolveram de modo resiliente à dinâmica da festa carnavalesca recifense. Esses intelectuais também subestimaram a força do frevo em dialogar com novas referências e, assim, manter-se cada vez mais vívido.

A “batalha frevo-samba” produziu um repertório simbólico-discursivo discriminatório com relação às escolas de samba e acarretou efeitos práticos desfavoráveis a elas, induzindo negativamente a opinião pública e promovendo perseguição e prejuízos de diversas ordens. Para iluminar como essa campanha contra as escolas de samba saiu do campo simbólico e foi articulada para prejudicá-las, selecionei dois dramas carnavalescos, episódios marcantes da história do Carnaval do Recife: a distribuição das subvenções públicas entre as agremiações e a questão da passarela no Carnaval. Escolhi esses dois episódios uma vez que a desigualdade na distribuição dos recursos e a falta de atenção para com o local dos desfiles ainda são as principais queixas dos sambistas quanto à relação direta com o poder público municipal, organizador do Carnaval. Entendo, portanto, que se trata de dramas históricos que organizam as narrativas de suas experiências sociais e ainda permanecem como reivindicações importantes para a melhoria da experiência de samba na capital pernambucana.

2.3 Efeitos da guerra e dramas sociais: retaliações financeiras e espaciais

2.3.1 A celeuma da subvenção pública e a tática do desinvestimento financeiro

Como vimos, Gilberto Freyre, já em 1928, cobrava do poder público uma maior participação na regulação da festa com vistas a proteger as tradições locais contra o perigo do modelo carnavalesco imperialista do Rio de Janeiro. A Prefeitura do Recife desde, pelo menos, 1930, se envolve – ora mais diretamente, ora menos – com a organização e o fomento financeiro para as agremiações do Carnaval (SANTOS, 2008). A perseguição às escolas de samba foi feita de modo informal até o poder público municipal atender às reivindicações como as de Gilberto Freyre e outros mediadores.

Em 1955, o então prefeito do Recife, Djair Brindeiro, com vistas a oficializar a Prefeitura como a promotora oficial do Carnaval, assinou a Lei n. 3346/55 que definia as regras dessa atuação (SILVA,

2017) e pautava a obrigatoriedade de o poder público financiar, dentre outros aspectos da festa, a subvenção para as agremiações carnavalescas¹⁸. Essa Lei, no entanto, foi bastante debatida pelos intelectuais da época por não assinalar as diferenças nos valores dos recursos a serem distribuídos entre diferentes tipos de agremiações carnavalescas. Desse modo, clubes, troças e blocos de frevo, teoricamente, receberiam fomentos de valores similares aos das escolas de samba, provocando a discussão sobre a legitimidade do investimento público nas agremiações de samba.

Cedendo à pressão, em janeiro de 1956, o prefeito Pelópidas Silveira assina o Decreto-lei 1363/55, reajustando e ratificando a distribuição do total de recursos destinados a esse fim, assim disposto: 35% para os clubes de frevo; 20% para os blocos de frevo; 15% para os maracatus; 15% para os caboclinhos; 10% para troças e ursos; e apenas 5% para as escolas de samba.

Críticas e apelos, oriundos de interlocutores de peso, repercutem nas esferas simbólicas e organizacionais da festa, respaldando e, de certo modo, orientando intervenções que se alojam na memória do “mundo carnavalesco” (DAMATTA, 1997). De acordo com Real (1990, p. 48), nesse período, intelectuais e políticos afirmaram, em jornais de grande circulação, ter sido uma medida necessária para impedir o aumento das escolas de samba e, como se fosse automático, a decadência das agremiações de frevo.

O debate que, não era novo, se estendeu e se transformou em uma narrativa sólida contra as escolas de samba. Estão envolvidos outros agentes, reconhecidos jornalistas, como Nilson Sabino Pinho e João Alberto, além de famosos compositores de frevo, como os maestros Nelson Ferreira e José Meneses, exemplos de pessoas públicas com espaço nas mídias locais para apresentar seus argumentos. A contenda aos poucos não é mais sobre a Lei em si, mas sobre a construção de um projeto de desinvestimento financeiro nas escolas de samba com o propósito de desestruturá-las em benefício das agremiações de frevo. Os argumentos se baseiam na retórica da “guerra ao samba”, que coloca as escolas de samba como

18 Vale ressaltar que até os dias atuais ainda cabe à Prefeitura tal papel.

invasoras do Carnaval recifense e descaracterizadoras das tradições pernambucanas, e, por isso, não deveriam receber qualquer recurso público.

Assim, quatro anos depois da assinatura do Decreto, Nelson Ferreira em entrevista ao Diário de Pernambuco, em 24 de janeiro de 1960¹⁹, afirmou que "os meninos das escolas de samba" deveriam "guardar os tamborins", pois "o dinheirinho deles está sendo necessário aos grandes [os clubes de frevo] das Pás e dos Toureiros". Em suas palavras:

Não faço restrição ao samba ou à escola de samba. Sou brasileiro. O samba é o Brasil. Apenas acho que não foi feliz a ideia de se incluir a escola de samba na ajuda financeira da Prefeitura. Essa ajuda, infelizmente, ainda é pequena para o clube, a troca, o maracatu, o caboclinho e outras coisas genuínas do nosso carnaval. E porque desviar, um centavo que seja, dessa verba para se dar as escolas que só aparecem nos dias carnavalescos e que nada têm a ver com a nossa grande festa. Acabo de saber, pelos jornais, que duas das nossas tradicionais entidades carnavalescas – Toureiros e Pás – estão ameaçados de não se exhibir esse ano. Faltam-lhes meios. E um Carnaval sem Toureiros e Pás, juntando-se a Lenhadores e Vassourinhas seria terrível e triste! Meus amigos da Prefeitura: digam aos meninos das escolas de samba que, este ano, guardem seus tamborins, porque o dinheirinho deles está sendo necessário aos grandes das Pás e dos Toureiros (O BIG...,1960, p. 3).

O reconhecido maestro José Menezes, em entrevista ao jornalista Oscar Tosta da Silva, do Diário de Pernambuco, em 05 de fevereiro de 1960, responde que as escolas de samba deveriam custear suas próprias despesas, e que o recurso deveria ser disponibilizado exclusivamente às expressões carnavalescas pernambucanas, como as agremiações de frevo que passavam severas dificuldades para sair às ruas no Carnaval. Assim falou José Menezes na entrevista:

O certo é que tudo é Brasil. Todavia, pelo simples fato do meu vizinho ser brasileiro não vou concordar que o meu vizinho entre na minha casa, tome minha cama, obrigue-me a dormir no chão. É justamente o que temos visto aqui. Há clubes tradicionais ameaçados

19 A entrevista está dentro de uma matéria sobre Nelson Ferreira, com a Manchete "O big da Música: de tudo que fez o povo gostou".

de não se apresentarem durante as folias de momo, por absoluta falta de recurso financeiro, enquanto as escolas de samba pleiteiam ajuda. Comigo, não! Se dependesse de mim as escolas de samba tinham que pagar os gastos para fazer seus tamborins, porque dinheiro que é bom, só lhes seria entregue se sobrasse dos clubes, blocos, maracatus, caboclinhos e troças (MAESTRO...,1960, p. 3).

O assunto repercutiu muito na imprensa local. Mais de dez anos depois do Decreto, em 13 de janeiro de 1968, o Diário de Pernambuco veicula a matéria intitulada “Samba x Frevo”, na qual faz uma crítica à falta de atenção financeira do Governo do Estado para com as agremiações tradicionais de frevo. A crítica recai sobre a atuação da Empresa Pernambucana de Turismo (Empetur), à época responsável pela transferência de tais recursos para as agremiações carnavalescas. Dizia a matéria que a distribuição favoreceria as escolas de samba em prejuízo do frevo, diferente do que acontecia no âmbito municipal. O texto indica o alinhamento do jornalista (que não assina a matéria) com os argumentos de Mario Melo e opina que a fiscalização pública não deveria se limitar aos recursos municipais, com o objetivo de não investir nas escolas de samba em ampla frente, livrando o Carnaval do Recife do imperialismo das representantes cariocas, empobrecendo-as:

É uma escola de samba do Recife que recebe a maior cota entre todas as categorias contempladas com a verba estadual. Dois mil Cruzeiros Novos foram-lhe atribuído, enquanto clubes como o Vassourinhas ficaram abaixo dessa faixa [...]. O maldito esquema está dando margem a que se bata numa velha tecla, tantas vezes comentada pelo saudoso Mário Melo e ainda hoje assunto predileto de muitos de nossos compositores, entre eles Capiba e Nelson Ferreira: o dever do estado de preservar os seus próprios ritmos, defender as agremiações autenticamente pernambucanas incentivar o frevo, o maracatu, a fim de que o samba sulista não invada a praça e tome conta da festa [...]. Devem procurar preservar e propagar nossos festejos no que eles têm, de mais caracteristicamente pernambucano e não contribuir para que eles percam a pureza nativa, incentivando os usos e ritmos de importação (SAMBA... 1968, p. 3).

Diante do debate, o renomado colunista social pernambucano, João Alberto, em 22 de janeiro de 1969, apresentou sua perspectiva sobre a “campanha contra o samba”. Ele condenava a distribuição

financeira visivelmente desigual em benefício do frevo e exaltava a força das escolas que mesmo com as retaliações financeiras de mais de uma década continuavam a crescer em número e interesse, ao contrário do que acontecia com os clubes de frevo. Segundo ele, a campanha contra o samba ainda não atingia os sambistas, que à revelia das dificuldades financeiras, desfilavam em suas escolas e se destacavam no Carnaval do Recife em número e potência. Por fim, João Alberto defende ser infértil a campanha e descabido o debate, pois: “O samba e o frevo têm condições de ficar lado-a-lado no carnaval”.

Não vejo motivo para essa campanha contra o samba. E vou mais além, afirmando que ela não terá sucesso. A verba que o coc [Comissão Organizadora do Carnaval] distribuiu com as escolas de samba é infinitamente menor que a dos clubes de frevo, pelo menos tem acontecido nos últimos anos. E o que se tem visto é a apresentação das escolas de samba crescer em interesse a cada ano, exatamente o contrário do que acontece com os clubes. A grande disputa, não há dúvida, é entre Gigante e Estudantes. Com relação aos clubes, meu setor de atuação, acho que seria ridículo a eliminação do samba que é também um ritmo nosso, a menos que Pernambuco tenha deixado de ser Brasil. O samba e o frevo têm condições de ficar lado-a-lado no carnaval (COLUNA..., 1969, p. 3).

As operações de perseguição financeira persistiram na década de 1970. Anualmente os jornais noticiavam os valores destinados ao frevo e ao samba, mostrando (muitas vezes, saudando) como as escolas de samba continuaram com o percentual mais baixo na divisão do montante destinado às agremiações carnavalescas. Por outro lado, as escolas de samba, entrincheiradas, seguiam crescendo e reivindicando equidade nos fomentos públicos. Para ilustrar, vale mencionar a matéria sobre a subvenção proposta para os desfiles de 1974, veiculada em 10 de dezembro de 1973, intitulada: “Distribuições de subvenções desagradam escolas de samba”. O texto contém um argumento importante, recorrente ainda na atualidade: as escolas de samba recebem menos recursos embora tenham mais gastos quando comparadas a outras manifestações carnavalescas subsidiadas. Dizia a matéria:

Várias escolas de samba estão dispostas a não desfilar na Avenida Dantas Barreto [...]. Os presidentes de escolas de samba estão insatisfeitos com a discriminação que se fez na distribuição de subvenções. Gigantes, que no Carnaval de 74 desfilará com três mil figurantes, receberá apenas Cr\$3.600,00, enquanto que os caboclinhos terão Cr\$ 4.600,00 e os clubes [de frevo] de primeira categoria Cr\$9.000,00. Entre outras coisas, a União das Escolas de Samba vai pleitear uma equiparação na distribuição dos valores destinados às agremiações, numa tentativa de corrigir distorções (DISTRIBUIÇÃO..., 1973, p. 2).

A partir dos anos de 1980 há uma gradual e contínua diminuição do número e da força das escolas de samba no Carnaval do Recife. Na atualidade, as escolas de samba enfrentam severas dificuldades financeiras e a distribuição dos recursos públicos que, do ponto de vista dos sambistas locais, continua desproporcional aos gastos dos diferentes tipos de manifestação carnavalesca em suas especificidades. As escolas de samba, dizem seus dirigentes, recebem valores semelhantes aos de outras agremiações, de frevo ou de maracatu, embora tenham quantitativo bem maior de desfilantes e uma estrutura visivelmente mais dispendiosa²⁰. A narrativa da histórica distribuição desigual dos recursos públicos se perpetua e se atualiza. O efeito das operações de desinvestimento é a extinção de muitas escolas e o empobrecimento visível a cada desfile daquelas que ainda resistem.

Nas entrevistas realizadas para a pesquisa etnográfica²¹, os sambistas pernambucanos, dirigentes das escolas de samba, refletem sobre a subvenção financeira promovida pela Prefeitura do Recife, remetendo-se ao passado de desigualdades na distribuição

20 Uma agremiação do grupo especial recebia, até 2013 (período da pesquisa de campo, quando das entrevistas), R\$ 12.800,00, divididos em duas parcelas. A primeira parcela era paga antes do Carnaval e a segunda parcela depois. As do Grupo 1 receberam R\$ 8.000,00 e as do Grupo 2 R\$ 6.000,00, divididos de igual maneira. Esses valores não são líquidos, incidem impostos obrigatórios e 10% de contribuição para as entidades associativas. Esse esquema de divisão dos recursos se repete até 2020, último ano da atualização dos dados, visto que 2021 não houve Carnaval devido a pandemia da Covid-19.

21 As entrevistas semiestruturadas foram realizadas no período da pesquisa de campo, conforme explicado na Introdução.

dos recursos. Essa questão ainda é um problema, uma vez que o recebimento do fomento público está condicionado à participação no "Concurso das Agremiações Carnavalescas", organizado pela Prefeitura, e o regulamento do certame impõe exigências que demandam maior aporte financeiro das escolas como, por exemplo, a exigência de um elevado número de desfilantes (bem maior do que para as agremiações de frevo) e o impedimento de repetições de fantasias, adereços e alegorias de anos anteriores. Os valores de premiação são também iguais para as campeãs de suas categorias, mesmo que as agremiações de frevo, maracatus e caboclinhos, tenham gastos menores²². Explicam os próprios sambistas das escolas pernambucanas:

Eles alegam que aqui são 300 e poucas agremiações. Eu não tenho nada contra o frevo, o maracatu, gosto, a gente precisa deles. Mas o maracatu, o frevo não é igual a gente. Eles [a Prefeitura] têm que ver que a gente tem uma bateria pra botar na rua, que eles exigem, tem uma cota mínima [número de batuqueiros]. Baianas são 40, cota mínima [quantidade obrigatória] [...] Agora eles dão uma mixaria (Correia, presidente, Samarina).

O samba entrou em total decadência nos anos de 1980. Porque o samba é diferenciado, enquanto uma agremiação de frevo vem com 200 participantes, a escola de samba vem com 1000, então não pode ter o mesmo tratamento. É a mesma coisa que dar uma verba pro time do Sport e a mesma pro time do Ypiranga. É injusto (Fábio Costa, ex-carnavalesco, Samarina).

O mesmo dinheiro que a escola de samba ganha para colocar 450 pessoas na rua, o maracatu recebe pra colocar 100, 150. Eles podem reaproveitar as roupas, a gente não, se a gente colocar a mesma roupa no ano que vem a gente perde ponto, tá no regulamento (Fernando, diretor, Unidos de São Carlos).

22 O regulamento da competição de 2020 informava que as agremiações campeãs do grupo especial das modalidades clubes, troças e blocos de frevo, além dos maracatus de baque solto e virado, e do caboclinho, tal qual as escolas de samba, recebem R\$ 20.000,00 de premiação. O regulamento do Concurso de Agremiações Carnavalescas pode ser acessado no site da Prefeitura do Recife: <https://www.culturarecife.com.br>. Todavia, a cada ano o regulamento do certame em vigor é revisado e publicado, sendo passível de mudanças. O acesso ao documento do Concurso de 2020 foi realizado em 24/02/2020.

2.3.2 A despassearização do Carnaval: participação x espetáculo²³

A construção imagética e discursiva sobre o modelo do Carnaval do Recife, sintetizado no frevo, estrutura-se nos qualificativos: popular, democrático e participativo. Para os mais tradicionalistas intelectuais locais, a festa recifense se inscreveria invariavelmente na imagem-conceito do frevo ocupando as ruas, expressando-se livre e gratuitamente, misturando desfilantes e foliões. O contraponto desse conceito seria o modelo de Carnaval do Rio de Janeiro, representado pelas escolas de samba, marcado pela existência imprescindível de uma passarela para o desfile que selecionaria os participantes entre os que podem ou não pagar e transformaria as expressões carnavalescas em produtos artísticos para contemplação, distinguindo espectadores (público ou audiência) e participantes. A celeuma acerca da instalação das passarelas – leia-se um corredor para o desfile com estrutura de arquibancadas para a audiência e de palanques para os julgadores –, delimitando áreas específicas para a manifestação festiva e regras para a exibição nesse espaço, relaciona-se com as ideias de controle do Carnaval de rua (do frevo) e da nociva exportação de características do Rio de Janeiro.

O historiador Augusto Neves Silva (2012 e 2017) destaca e analisa alguns registros jornalísticos do debate sobre as passarelas no Carnaval do Recife ao menos desde a década de 1950, envolvendo folcloristas, jornalistas, pesquisadores e carnavalescos. Muitos desses mediadores se posicionavam contra as passarelas, como por exemplo, o já citado Mário Melo. Silva (2012) encontrou, por exemplo, um artigo escrito por Mário Melo para o jornal Folha da Manhã,

23 Encontrei o termo "despassarearização" no texto jornalístico Sebastião Vila Nova, sobre o movimento do poder público de retirada das passarelas do Carnaval do Recife. De sua perspectiva, se refere a uma das mais importantes medidas para proteger o Carnaval considerado como tradicional. Ele, um jornalista respeitado e colunista do Diário de Pernambuco, defendia a ação da Prefeitura, em sua coluna de 23 de janeiro de 1980: "Tenho lido aqui e acolá a respeito do descontentamento do pessoal das escolas de samba com relação à despassearização do nosso carnaval. E o pessoal prometeu não desfilar no carnaval. Ora, se há uma coisa digna de todo o nosso respeito e admiração no que se refere às folganças do nosso povo, não resta dúvida que essa é a extinção da passarela no Carnaval do Recife. [...] Assim, despassearização é uma das mais importantes medidas para assegurar o nosso carnaval" (DEPASSARELIZAÇÃO..., 1980, p. A-11).

ainda em 1957, no qual dizia ser a passarela "o que há de mais descharacterizante do Carnaval recifense", porque estabeleceria "uma espécie de aristocracia, separando o povo do clube".

Em minhas pesquisas no arquivo do Diário de Pernambuco, encontrei a matéria *A passarela, este ano, no quartel general do frevo*, de 17 de fevereiro de 1960, informando que entre 1953 e 1960, a Associação dos Cronistas Carnavalescos de Pernambuco (ACCR), possivelmente responsável pela "institucionalização das passarelas" (SILVA, 2017), e a Comissão Organizadora do Carnaval (COC), que se posicionava contra as passarelas, estabeleciam uma disputa em torno do tema. A disputa se desdobrou em caso judicial e, em 1959, a ACCR recorreu a um mandado de segurança para ganhar o direito de montar a passarela, porém, seu pleito não foi atendido a contento. Em 1960, expõe a matéria, o então prefeito do Recife, Miguel Arraes, reestabeleceu as passarelas depois da pressão dos carnavalescos e de uma conferência sobre o assunto junto com a COC, considerando por fim que essa ação "beneficia o povo e os clubes".

Na década de 1970 o tema das passarelas, e sua pecha de imitação do Carnaval do Rio de Janeiro, se perpetuava na imprensa. A matéria de 28 de fevereiro de 1974, veiculada pelo Diário de Pernambuco, intitulada *Na passarela o folião não tem vez*, retrata a questão. Nela, a passarela é apresentada como o símbolo da consolidação das escolas de samba no Carnaval do Recife e do declínio do frevo e da participação do folião na festa carnavalesca de rua. Quem quisesse viver a experiência festiva livre das passarelas, diz a matéria sem assinatura, deveria ir para Olinda (cidade vizinha à Recife), onde o "Carnaval participação" ainda ocorria sem as arquibancadas e sem as escolas de samba, com os foliões na rua, "misturados" (sem distinção de classe, raça e gênero).

Entre os anos de 1980 e 1983, o então Prefeito Gustavo Krause instaurou a ordem para a retirada das passarelas do desfile das agremiações carnavalescas. A "despassarelização" foi planejada e executada pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife, organizadora do Carnaval, na gestão do historiador Leonardo Dantas. A ação

atingiria diretamente às escolas de samba, pois sua estrutura exige, mais do que a de outras expressões carnavalescas, espaço diferenciado ou delimitado para apresentação. O movimento fez parte do projeto da gestão chamado de “Carnaval Participação”, que pode ser traduzido como Carnaval de rua, sem competições ou espaços exclusivamente para desfiles, em que, teoricamente, não existiriam espectadores, e todos participariam da festa; em oposição ao “Carnaval espetáculo”, referente modelo de desfile carioca com suas passarelas e arquibancadas para a audiência e contemplação das escolas de samba²⁴.

A dicotomia “participação x espetáculo” inscreve-se na produção das diferenças entre o frevo e samba. Naquele momento, a gestão entendia a retirada da passarela como a solução para a pretensa crise do Carnaval, que padeceria do mal da descaracterização. A ação promoveria a volta do “verdadeiro carnaval”, nas palavras de Leonardo Dantas Silva, que se remetia a um passado idealizado, com a hegemonia do frevo e da festa tradicional, espontânea e democrática²⁵. Nesse jogo conceitual, há o deslocamento do termo “espetáculo”, sendo-lhe atribuído sentidos negativos, principalmente entendendo os participantes das escolas como meros competidores (não como foliões) e o público que as acompanhavam como espectadores, ambos alijados da plena “participação” da experiência carnavalesca. Intelectuais com visibilidade defendiam a retirada das passarelas, tal como Valdemar de Oliveira e Valdemar

24 Vale salientar que a produção da imagem negativa das passarelas – devido a associação delas com a ideia de exclusão e descaracterização –, bem como os movimentos para as retiradas, ocorreram em outras cidades. Rafael Soares (2015), em sua dissertação sobre o Carnaval das escolas de samba em Salvador, associa a extinção das escolas da capital baiana à campanha para o fim das arquibancadas/passarelas também exposta na imprensa. Eugênio Araújo (2012), antropólogo e pesquisador das escolas de samba de São Luís e de Teresina, afirma que as escolas de samba da capital piauiense ficaram sem desfilar de 1993 a 1997 porque lhes foi retirado todo e qualquer apoio financeiro e logístico no que concerne às passarelas para o desfile. Segundo o autor, essas agremiações só conseguiram reaver o direito aos subsídios e ao desfile depois de um movimento político-cultural organizado e também registrado na imprensa local.

25 Peter Burke (1989, p. 18) alerta para os perigos do termo “participação” na discussão sobre cultura popular, muito vago, pode ser usado para referir-se a “um leque de atitudes que variam da total imersão à observação desinteressada”.

Valente²⁶, ambos escrevendo suas opiniões no *Jornal do Commercio*, em 1980 (SILVA, 2017).

Durante anos, as escolas de samba pernambucanas, prejudicadas, reivindicaram a reposição da passarela e ameaçaram não mais desfilar. Vários registros jornalísticos demonstravam a posição dos sambistas. O jornalista e dramaturgo Valdi Coutinho, reconhecido defensor das escolas de samba, em matéria de 19 de fevereiro de 1982, no *Diário de Pernambuco*, celebra o anúncio do prefeito Gustavo Krause sobre a volta das passarelas, em decorrência da pressão dos sambistas locais e do motim das principais escolas que ameaçaram não desfilar. Para Coutinho (1982, p. B-8): "não tem nada de cariquire" em ter as passarelas e as escolas de samba no Carnaval do Recife.

Após os debates da gestão de Krause e do projeto "Carnaval Participação", o poder público esboçou, sem sucesso, outras oportunidades para retirar as passarelas. Registros jornalísticos indicam que no fim da década de 1980, a Fundação de Cultura Cidade do Recife, entidade organizadora do Carnaval, ainda planejava pôr em prática o projeto. Em 03 de janeiro de 1988, o jornalista Márcio Maia assina a matéria "Sonho dos desfiles sepulta a tradição: passarela oprime o carnaval", na qual explana a desistência do poder público, por mais um ano, em proibir as passarelas devido à resistência das agremiações, especialmente as de samba.

Leonardo Dantas Silva, um dos idealizadores do "Carnaval Participação", passou a assinar uma coluna no *Diário de Pernambuco*, intitulada "Histórias de Carnaval". Ele produziu, em 19 de fevereiro de 1996, o artigo "O Carnaval sub-carioca" (uma referência direta ao artigo de Gilberto Freyre de 1966) no qual construiu sua síntese da história recente do Carnaval do Recife e apontou os fracassos do poder público, inclusive de sua própria gestão, para deter o "Carnaval espetáculo, das passarelas, camarotes e arquibancadas" das escolas de samba e do modelo do Rio

26 Valdemar Valente foi um médico, antropólogo, folclorista, escritor, professor brasileiro e membro da Academia Pernambucana de Letras e da Comissão Pernambucana de Folclore, interessado em temas sobre o Carnaval do Recife.

de Janeiro, em detrimento do "verdadeiro Carnaval do Recife" (DANTAS SILVA, 1996, p. B-4). No artigo, Dantas Silva sinaliza para o arrefecimento da "batalha frevo x samba", pois um novo inimigo já estava assombrando as "verdadeiras tradições aqui geradas". Tratava-se do Carnaval baiano que passou a fazer muito sucesso a reboque do fenômeno musical do *axé music* e do frisson carnavalesco despertado pelos trios elétricos. Assim, o inimigo do frevo a partir dos anos de 1990 começou a ser outro.

As passarelas não foram mais suprimidas do Carnaval recifense, mas o espaço de desfile ainda é uma questão para os sambistas. Eles reclamam da precariedade das estruturas, das constantes mudanças no local dos desfiles, e, principalmente, da falta de visibilidade do evento, que desde 2002 é chamado de Polo das Agremiações²⁷ e se converte no espaço especial de exibição pública da cíclica e potente experiência de preparação para o desfile. Segundo os próprios sambistas quando, em entrevistas, foram perguntados pela passarela atual:

Aqui no Recife eles [Prefeitura] nunca, desde muito tempo, nunca, botaram um lugar decente para escola desfilam. Tem lugar, mas eles não botam. Eles não investem. A gente sempre lutou. A passarela mesmo só enche no dia do samba. Aí eles botam o frevo no mesmo dia, mas quem enche é o samba. No dia de Gigante o povo espera até 3, 4 da manhã (Lacerda, presidente, Gigante do Samba).

Não tem sanitário, não tem policiamento, não tem um som bom. Não é só para o samba não, é para as agremiações de frevo também, mas, as de frevo desfilam em outros lugares, nas ruas, a gente só tem aquele dia e pronto. Era para ser o lugar dos sonhos de uma vida, porque é uma vida para montar um desfile e chegar numa passarela daquela. Sabe que teve uma época que nem tinha passarela para o samba? Por isso parece que a gente vê o negócio ruim, mas tem é que agradecer, porque já teve tempo de não ter nem isso, foi na época de Krause (Conceição, presidenta, Unidos de São Carlos).

Para esse "lugar dos sonhos" convergem os esforços dos/as sambistas para preparação do desfile. Veremos a seguir um ponto de vista sobre essa preparação, buscando burilar possíveis conexões

27 Discutirei questões referentes ao Polo das Agremiações no Capítulo 5.

entre as escolas de samba do Recife e do Rio de Janeiro, pois essa relação não apenas figura nas narrativas dos intelectuais pernambucanos, mas também, engendra impressões, dinâmicas, sentimentos e expectativas que forjam a experiência social e festiva das escolas de samba pernambucanas.

PARTE 2

Dimensões etnográficas da experiência festiva: o entrelugar das escolas de samba

O samba em Pernambuco é feito dos amantes, dos que amam o samba de verdade, porque amor é um ato de resistência (LACERDA, PRESIDENTE, GIGANTE DO SAMBA).

3.

Entre dois Carnavais

Historicamente, como vimos, as escolas de samba pernambucanas foram associadas por intelectuais, gestores, políticos e até mesmo pelo folião comum, ao Carnaval do Rio de Janeiro. O convívio com os sambistas, proporcionado pela pesquisa etnográfica, mostrou-me que, à revelia das diferenças locais, seu mundo social é, de fato, permeado, senão constituído, pelo universo conceitual, estético e performativo do Carnaval das escolas de samba fluminenses. Portanto, este capítulo, de perspectiva etnográfica, mostra que o conjunto das escolas de samba estudado fundamenta-se na dupla expectativa acerca de sua experiência festiva, pois se localiza entre dois Carnavais: o do Recife e o do Rio de Janeiro. O primeiro é o da ordem pragmática, das práticas artística e política, a passarela por onde efetivamente desfilam e renovam ciclicamente o trabalho, o amor e o orgulho. O segundo é acompanhado à distância, idealizado, sonhado, e, em certa medida, produto das análises, da imaginação e de impressões elaboradas e constantemente (re)alimentadas por informações e livres apreensões, tanto quanto por versões e boatos em torno das escolas do desfile carioca.

Para esse intento, sistematizei as impressões produzidas por diversas lideranças das escolas de samba de Pernambuco, com as quais realizei entrevistas acerca do que pensavam das escolas de samba do Rio de Janeiro. O intuito foi explorar o imaginário social pernambucano em sua relação com o “modelo ideal” de Carnaval, pensando que a elaboração de imagens sobre o outro também evidencia a construção da sua própria imagem.

3.1 “O vento que venta aqui é o mesmo que venta lá?”¹

Ao pensarem sobre a própria experiência, os membros das escolas pernambucanas extrapolam o Carnaval do Recife e comparam-se com o “modelo ideal” vivido por suas coirmãs do Rio de Janeiro. Conectam-se com o outro referencial a partir de imagens construídas, “representações irrealistas” (BECKER, 2009)² a incidir na vida e, inadvertidamente, no processo de produção da sua autoimagem.

A produção de impressões acerca das escolas de samba do Rio de Janeiro é um exercício de imaginação. É um processo de manipulação de dados concretos junto com especulações disseminadas virtualmente, das memórias e narrativas de pernambucanos que estabeleceram algum contato com as escolas do Rio de Janeiro, dos apontamentos pessoais acerca do desfile do Carnaval carioca e de sua dinâmica de produção. Esses conteúdos circulam, são compartilhados, ampliados, consolidados e ressignificados constantemente, em certa medida, tornam-se coletivos, evidenciando o potencial de “sociação” da festa carnavalesca (PEREZ, 2011)³.

1 Este item da tese original foi revisitado e publicado em formato de artigo (MENEZES NETO, 2014). Aqui o texto do artigo foi acrescido com novas considerações e análises.

2 Para Becker (2009, p. 151-152), “o analista” constrói representações irrealistas quando faz: “[...] essas descrições idealizadas removendo detalhes que não precisam ter a forma que assumem em algum caso histórico; e, ao fazê-lo revela os mecanismos organizacionais idealizados [‘perfeitos’] que um exemplo empírico esconde. Representações como essas nos mostram como as coisas seriam se funcionassem daquele modo, se as forças em jogo, não estorvadas por detalhes irrelevantes e estranhos, pudessem revelar sua natureza essencial”.

3 Sociação é uma categoria simmeliana. A festa, em consonância com Perez (2011, p. 101), por sua vez inspirada em Simmel atua: “Como forma lúdica de sociação e como operador de ligações, a festa, simultaneamente e a uma só vez, expressa sentimentos, emoções e sonhos coletivos, estrutura pautas e códigos de vínculo, gera imagens multiforme da vida coletiva”.

Ressalto, de antemão, que as impressões produzidas pelos pernambucanos, mediadas pela distância, evidentemente, generalizam a experiência das escolas do Rio de Janeiro, idealizam o trabalho e as relações do Grupo Especial e estendem essas apreensões para a totalidade das agremiações cariocas. Os termos, “lá”, “eles”, “no Rio” e suas variantes, indicam sentidos englobantes e o conhecimento apenas parcial da heterogeneidade, até mesmo dentro do próprio Grupo Especial, do desfile carioca.

Sistematizo as impressões que consegui apreender no que chamo de três grandes imagens recorrentes, produzidas a partir da pergunta “como é o Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro?”. Assim, destaco as recorrências, conteúdos repetidos por mais de um/a interlocutor/a⁴, as quais parecem “expressar sentimentos”, “operar ligações” (PEREZ, 2011) entre as escolas de Pernambuco e do Rio de Janeiro, são elas: a imagem da “fonte de inspiração”; a do profissionalismo e organização empresarial do processo de produção, que chamo de “empresas de samba”; e a “imagem da ostentação”.

3.1.1 A “fonte de inspiração”: admiração x imitação

Eu assisto às escolas de samba do Rio no domingo, a gente fica trabalhando aqui e fica assistindo. Aqui inspirar é livre, mas fazer, a gente só faz o possível. Acho importantíssimo porque a gente aprende muita coisa, deveria ser obrigatório porque lá é a fonte de inspiração para todos nós. Às vezes a gente (recifenses e cariocas) está com o mesmo tema, só que a diferença é muito grande, aí você vê que o negócio é dinheiro. Vejo eles e parece um sonho. Já teve vezes que a gente criou coisa na alegoria de um dia para o outro porque viu no desfile, coisa possível, claro, porque às vezes eles fazem o impossível (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

As escolas do Rio de Janeiro são vistas pelos sambistas pernambucanos como “fonte de inspiração” para seus trabalhos, ao mesmo

4 Este capítulo é baseado em muitas informações verbais produzidas por meio de entrevistas semiestruturadas. Quando trechos das entrevistas forem citados, mencionarei apenas o nome do entrevistado/a, sua função e escola de samba. O local, datas e outros detalhes das entrevistas estão disponibilizadas em um quadro explicativo na Introdução.

tempo em que reconhecem a dificuldade em concretizar essa inspiração devido às limitações financeiras; configurando-se em uma espécie de admiração platônica. O desfile carioca, portanto, desperta o desejo de ser igual e a resignação no ato de fazer. Como disse Josué Mendes Correia Lima, mais conhecido como Correia, presidente da Escola de Samba Samarina⁵: “porque às vezes eles fazem o impossível”.

Os diretores e componentes entrevistados acompanham os Carnavais do Rio de Janeiro, assistem ao desfile do Grupo Especial, opinam sobre quem deveria ganhar ou perder, embora o Concurso das Agremiações do Carnaval do Recife ocorra na segunda-feira, no mesmo dia do evento da Marquês de Sapucaí. O domingo de Carnaval do sambódromo carioca é a noite esperada e prestigiada pelos que conseguem, às vésperas do seu próprio desfile, assistir à transmissão televisiva. A segunda-feira é vista por eles com atraso, mas muitos são grandes colecionadores de DVDs dos desfiles, sabem a respeito dos Carnavais passados, enredos, vitórias, “injustiças” e compartilham com os sambistas do Rio de Janeiro a “memória carnavalesca” (CAVALCANTI, 2006) relacionada à festa carioca. Compartilham, entre outras coisas, a admiração e o respeito por nomes do mundo do samba como Jamelão e Negoinho da Beija-Flor e outros personagens emblemáticos, como a porta-bandeira Selminha Sorriso; bem como por escolas e baterias específicas como Mangueira, Beija-Flor, Mocidade, União da Ilha (as mais citadas)⁶. Como afirmou Carlos Alberto, presidente da Unidos da Mangueira:

5 A Escola de Samba Samarina foi fundada em 1973 e é uma das mais tradicionais escolas do Recife, embora esteja afastada do grupo especial há alguns anos, sofrendo com as dificuldades financeiras para produzir desfiles mais competitivos. Na época da pesquisa de campo, entre 2011 e 2013, a Escola de Samba Samarina fazia parte do Grupo 1 do carnaval. Em 2012, visitei a sede da Samarina, no bairro da Imbiribeira, e entrevistei seu presidente Josué Mendes Correia Lima, conhecido no mundo do samba como Correia.

6 A diretoria da Gigante do Samba, frequentemente endossa seu currículo de serviços prestados ao samba em Pernambuco destacando a parceria com nomes de artistas do mundo do samba do Rio de Janeiro. Com orgulho, Lacerda, o então presidente da escola na época da pesquisa, levanta os artistas e personalidades do samba fluminenses que já tocaram na quadra da Gigante. Ele afirma: “Aqui em Gigante já veio Alcione, Jamelão, Leci Brandão, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Martinho da Vila, Negoinho da Beija-Flor. A bateria daqui toca o repertório dele e ele rapidamente se afina com o pessoal quando vem pra cá”.

Senti muito a perda de Jamelão, eu acompanhava o trabalho dele daqui e para mim foi um baque, como se tivesse perdido um pai. Depois da Mangueira e outra que admiro muito é a Beija-Flor, por causa de Neguinho, ainda sento ao lado dele, tenho fé. Ele faz muito bem o trabalho dele, o samba, a voz. Poxa, ele é tudo! (CARLOS ALBERTO, PRESIDENTE, UNIDOS DA MANGUEIRA)⁷.

Algumas lideranças, inclusive, solicitam aos componentes com funções técnicas e/ou específicas, como assistentes e ritmistas, que assistam às escolas, que ouçam os sambas do Rio de Janeiro, como parte da preparação e de qualificação para o Carnaval.

Eu costumo escutar os sambas do Rio de Janeiro, e eu mando meus batuqueiros ouvirem, gravo uns piratas e distribuo. Para mim, existe muita diferença entre nós e eles, e quero chegar mais perto possível deles. A bateria que eu mais gosto no Rio de Janeiro é a Mangueira porque é só uma pancada, é a única bateria diferenciada no Rio de Janeiro. Agora as baterias também me inspiram é a Beija-Flor e a União da Ilha do Governador. Elas conseguem fazer mais trabalhos bonitos no samba, cadenciado, nunca foge do que está fazendo, eu me espelho nessas três (FERNANDO, DIRETOR, UNIDOS DE SÃO CARLOS)⁸.

Eu assisto às escolas do Rio, com certeza, porque servem como uma reciclagem pra gente, de aprendizagem, de inspiração. Até as sambistas, eu mando elas assistirem, para elas pegarem o gingado dos passos. Eu mando minha porta-bandeira ver Selminha Sorriso,

7 Fundada em 1976, a Escola de Samba Unidos da Mangueira está localizada no bairro da Mangueira e, na época da pesquisa (entre 2011 e 2013), ela se encontrava disputando o Grupo 2 do Carnaval do Recife. Em 2012 entrevistei o então presidente, Carlos Alberto, em sua casa, também no bairro da Mangueira. Carlos Alberto guardava em sua casa a maioria dos materiais, instrumentos musicais, figurinos e adereços da escola. Em sua residência também ocorria parte da dinâmica de produção do desfile e de ensaios da bateria.

8 Escola de Samba Unidos de São Carlos, foi fundada em 1978, por um grupo de amigos no bairro de Afogados, Recife. Em algumas narrativas propaladas no mundo do samba pernambucano, ela teria surgido a partir de uma dissidência da escola de samba Caixão do Lixo, sendo seu nome uma homenagem à Unidos de São Carlos do Rio de Janeiro. A Unidos de São Carlos pernambucana possui três vice-campeonatos e dois títulos dos grupos de acesso do carnaval. Na época da pesquisa, entre (2011 e 2013) ela disputava o Grupo Especial e passava por extrema dificuldade financeira. Em 2010, a escola perdeu seu presidente, Antônio Carlos Mota Costa, vítima de uma bala perdida num tiroteio no Centro do Recife. Quando visitei sua sede, em 2012, no bairro de Afogados, entrevistei Conceição, também conhecida como Ceça, que assumiu a presidência. Fernando, presente no dia da entrevista, atuava junto à bateria, mas também coordenava os preparativos do desfile com Conceição.

ela é um escândalo, um arraso! Tem que aprender com a melhor (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA)⁹.

Como ocorrência sintomática ou ilustrativa dessa admiração, chama atenção, nos ensaios da bateria da Gigante do Samba, o uso habitual de camisas das escolas do Grupo Especial do Rio de Janeiro, por parte dos seus ritmistas, as mais vistas são Beija-Flor, Salgueiro, Unidos da Tijuca Portela, Vila Isabel e Mangueira. Cores e símbolos do Carnaval carioca se misturam ao verde e branco da agremiação recifense, no entanto, pouco se vê, nesses eventos, ritmistas vestindo camisas de escolas pernambucanas.

Hilário Silva, à época da pesquisa, carnavalesco da Gigante do Samba, viaja todos os anos para o Rio de Janeiro a fim de participar do desfile das campeãs, momento mais oportuno, por ser posterior ao Concurso das Agremiações do Carnaval do Recife. Não vai apenas para se divertir, encara a viagem como um aperfeiçoamento, busca a fonte de inspiração para voltar com novas ideias.

Todo ano eu vou para o desfile das campeãs. Mando fazer minha roupa e vou desfilar na Beija-Flor. Eu assisto Gigante na avenida e viajo na Quarta-Feira de Cinzas, a passagem já tá comprada. Eu me inspiro muito, quando eu estou fazendo as fantasias aqui, eu fico me lembrando do que vi lá [...]. É inspiração mesmo: você vê um trabalho e cria o seu em cima dele, mas, com seu material diferenciado. Essa roupa mesmo (ele mostra) foi copiada de uma da Beija-Flor, mas no lugar desses babados era pluma, e o meio era todo bordado de lantejola, muito luxo. Como Gigante não pode luxar muito, mudei, mas está bonito (HILÁRIO, CARNAVALESKO, GIGANTE DO SAMBA).

Como explica o carnavalesco da Gigante do Samba, as restrições financeiras e de material, entretanto, exigem adaptação e criatividade. Logo, a inspiração estética não se traduz na absoluta cópia, trata-se de outro trabalho baseado na matriz estética do Carnaval carioca. Insisti com meu interlocutor para qualificarmos melhor a

9 Marize Félix foi uma importante interlocutora da pesquisa. No período em que eu estive em campo, entre 2011 e 2013, ela era diretora da Gigante do Samba e esposa do então presidente Rivaldo Lacerda, mais conhecido pelo seu sobrenome. Sobre Gigante, Marize e Lacerda, falaremos mais especificamente no próximo capítulo.

ideia de cópia. Ele, então, elaborou a “teoria da cópia chinesa”: todos nós copiamos e os produtos chineses servem de exemplo de um mundo de cópias. Segundo Hilário, as ruas do Recife estão invadidas por chineses e seus produtos criados a partir de uma ideia originalmente concebida nos Estados Unidos. Embora sejam produtos de menor qualidade, os chineses se esforçariam para não deixar transparecer a cópia, tornando-a muito similar ao original. As escolas de samba do Recife, por sua vez, não conseguiriam copiar de forma absoluta as fantasias do Rio de Janeiro sem o dinheiro, o material e a tecnologia necessários. Assim, é preciso mexer na ideia original com criatividade e não deixar transparecer que é uma cópia, tampouco uma cópia absolutamente malfeita. Além disso, para Hilário, é preciso saber esconder as referências para não ficar “malvisto” diante de seus pares, considerado um carnavalesco pouco criativo, um mero “imitador chinês”.

A inspiração nas escolas de samba do Rio de Janeiro é cautelosamente elaborada pelos grupos pernambucanos. Nas falas das lideranças entrevistadas, é recorrente a negação da “cópia” absoluta e a valorização da produção independente da matriz do Sudeste, com autonomia para intervenções, interpretações e contribuições ao “movimento de samba do Recife”. A cópia desmedida vira uma categoria de acusação, denota falta de criatividade e autonomia.

Tem escola que copia as coisas do Rio, copia tudo, não cria nada, não tem nenhum *brack* criado por ela. Nada. Essa não contribui para o movimento de samba na cidade do Recife. A gente tem que se inspirar, mas também tem que fazer do nosso jeito, precisam ficar independentes, senão seremos só uma sombra de outro, do Rio de Janeiro (SAÚBA, MESTRE DE BATERIA, GALERIA DO RITMO)¹⁰.

A gente copia as coisas belas. Tem coisa que é cabível, mas tem coisa que é inadmissível copiar, senão a gente vira sempre xerox de fulano, de sicrano. As nossas batidas de baterias têm umas iguais,

10 Mestre Saúba é um nome reconhecido no universo do samba pernambucano, na época da pesquisa ele atuava na bateria da Escola de Samba Galeria do Ritmo, junto com Mestre Naná. Entrevistei os dois em agosto de 2012, na sede da Galeria. A Galeria do Ritmo, vale lembrar, é uma das maiores escolas de samba recifense, grande rival da Gigante do Samba. Fundada em 1962, sua sede se localiza no Morro Conceição, zona Norte da cidade. Já foi várias vezes campeão do Grupo Especial e se mantém na elite do samba pernambucano.

mas têm outras bem diferentes, o nosso samba tem que ter uma diferença. Elas são ricas em tudo, mas nós somos ricos de criatividade (LACERDA, PRESIDENTE, GIGANTE DO SAMBA).

Me inspiro em todas. Fico de olho no figurino, mas não faço igual não, coloco a minha criatividade. Ninguém pode dizer que eu copio, eu fico esperta, faço parecido, copiar não, é feio e a gente não tem dinheiro para isso. Agora eles deveriam vir aqui para ver o que a gente faz com um orçamento de R\$12.000, milagre (CONCEIÇÃO, PRESIDENTA, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Há um jogo tenso agenciado pelos sambistas pernambucanos, que envolve a inspiração na matriz de sucesso e a vontade de fazer parte de algo maior, de uma única e representativa manifestação artístico-popular carnavalesca reconhecida mundialmente, mas não apenas. Envolve ainda o temor dos próprios sambistas pernambucanos de se tornarem meras “mercadorias chinesas”; o temor pela destituição do potencial criativo e poder de inventividade que produziriam singularidades marcantes e diferenciariam seus trabalhos de outros tantos criados em vários lugares do Brasil. É um jogo cheio de contrastes, que os coloca tão perto e ao mesmo tempo distante do “modelo ideal”, numa relação unilateral preenchida de complexos de inferioridade e de rivalidade fraterna. As coirmãs fluminenses não só inspiram, elas informam o quanto são melhores e mais admiradas do que as pernambucanas, fazendo o Carnaval carioca parecer um projeto inalcançável, um sonho não realizado: o de ser tal qual é uma verdadeira, autêntica e original escola de samba do Rio de Janeiro.

3.1.2 As “empresas de samba”: profissionalismo x amadorismo

A percepção das lideranças das escolas de samba em Pernambuco sobre o processo de construção do desfile do Carnaval carioca se baseia na noção de profissionalismo. A imagem construída é a de uma “empresa de samba” na qual tudo é essencialmente organizado, programado e bem remunerado. O resultado final de excelência estética exibida no desfile fluminense viria dessa junção de criatividade, dinheiro e organização.

Parâmetros empresariais foram levantados pelos pernambucanos como norteadores da dinâmica de produção do Rio de Janeiro e colocados em oposição ao “amadorismo” dos grupos locais. Dois temas chamam a atenção como constituintes exemplares da imagem da “empresa de samba”: o da “frequência obrigatória” dos componentes da escola nas atividades e ensaios para o Carnaval – em detrimento das dificuldades em reunir os integrantes nas agremiações do Recife; e o do “planejamento estratégico” com cumprimento fiel do cronograma de atividades – contrastando com a falta de planejamento e infraestrutura dos grupos locais.

Ali [no Rio de Janeiro] eu vejo como uma empresa. No dia do ensaio, todo mundo tem que estar, se não tiver é cortado, sem pena. Coisa que aqui não acontece, se eu cortar, não tem outro para botar no lugar, porque lá eles têm fila para ser batuqueiro, sai um entra outro, simples assim. Quer não? Até logo! Lá eles conseguem fazer os ensaios por ala, ala de caixa, ala de repique. Aqui a gente não consegue porque o pessoal trabalha, vem numa semana, na outra não vem. Aí a gente tem que passar o trabalho pro grupo, é tudo misturado. Isso no final gera uma diferença no som, no desfile, em tudo. Então lá é como uma empresa, tem que bater o cartão todo ensaio, isso faz diferença (FERNANDO, DIRETOR, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Lá [no Rio de Janeiro] o que o mestre de bateria pedir o presidente atende, no dia seguinte, tem demora não, porque eles são uma empresa. Um comunica para o outro, libera o dinheiro e compra. Também porque eles têm o dinheiro sempre em caixa, disponível. Aqui eu digo: presidente, está faltando pele, e ele diz: não tem, não tem dinheiro. Eu digo: está faltando baqueta, ele diz: não tem. E a gente se vira, tem que arrumar, recicla, pega dos caixas velhos... A gente não trocou nenhuma pele de surdo de 2012 para 2013, ele colocou remendo nos que tinham para não furar e ainda furou um na passarela. Isso tira a qualidade do som (NANÁ, MESTRE DE BATERIA, GALERIA DO RITMO).

Na imagem das “empresas de samba”, os batuqueiros, por exemplo, são comprometidos com a escola e assíduos nos ensaios, uma vez que há um “exército de reserva” para substituição, pois são muito bem remunerados. O resultado, nesse caso, é uma qualidade sonora muito maior. Nessa perspectiva, as pessoas vivem do samba e recebem salários em cifras inflacionadas, que ganham ainda mais

substância quando comparadas aos valores correntes no universo do Carnaval do Recife. Imagina-se um mercado cujos altos valores pagos pelos serviços e as negociações entre profissionais e as escolas são a tônica dos bastidores do Carnaval carioca, em detrimento dos vínculos meramente afetivos com as escolas e as comunidades.

Renato, meu enteado, pesquisa tudo sobre samba, aí essa semana ele disse que o primeiro casal da Portela foi exonerado [...] Aí ele disse que é exonerado sim porque elas recebem salário, é R\$ 20.000 por mês! E eles saíram porque queriam mais e a escola não deu. Fiquei besta, menino. Eles estavam achando pouco, saíram, vem uma mais rica do que a Portela, uma Beija-Flor e oferece mais. É um mercado. Quem não quer ser porta-bandeira da Portela pra ganhar R\$ 20.000 por mês? Um carnavalesco de uma escola de acesso, a Império da Tijuca ganha R\$ 5.000 por semana, é R\$ 20.000 por mês! (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

Lá é no quem dá mais, tem esse negócio de amor não. As escolas tiram o carnavalesco, a porta-bandeira, o mestre de bateria, da sua concorrente. Oferecem uma proposta melhor e leva. Claro, oferece não sei quantos mil a mais, aí o povo vai, a não ser que role uma contraposta, mas isso fica por trás das cortinas, ninguém sabe (SAÚBA, GALERIA DO RITMO, MESTRE DE BATERIA).

Olhe, um carnavalesco deve ganhar em torno de uns R\$ 200.000. De uma vez não, por mês. Um mestre da bateria não ganha menos de que R\$100.000 por mês lá. O daqui eu dou só a passagem R\$ 5,00 e o lanche, às vezes uma cerveja. É outro mundo. A menina daqui, da Queridos da Mangueira, estava conversando comigo semana passada que Paulo Barros, da Tijuca, ganhava um milhão por mês... (CARLOS ALBERTO, PRESIDENTE, UNIDOS DA MANGUEIRA).

No imaginário dos sambistas pernambucanos, os carnavalescos são bem remunerados para criar, mas não participam da execução das atividades, apenas coordenam e fiscalizam o trabalho “da empresa”. Para Lacerda, o presidente da Gigante do Samba, os trabalhos de construção das alegorias no Rio de Janeiro, por exemplo, são terceirizados, feitos por uma “empresa licitada”, escolhida entre várias concorrentes, que emprega mais de 200 trabalhadores com a finalidade de executar o projeto do carnavalesco tal qual fora idealizado e no tempo estipulado pela diretoria da agremiação.

As alegorias não têm esse negócio da gente fazer não. As escolas contratam uma empresa que faz. É uma licitação, tem muitas empresas dessas lá no Rio, responsável por fazer alegorias e outras coisas para as escolas. O carnavalesco dá a planta do carro e, em quatro meses, está pronto. São uns 200 trabalhadores, ou mais. Aqui não, aqui é a gente mesmo que faz. Tenho certeza que o carnavalesco lá nunca pegou em ferro, papel, cola, como a gente aqui. Para fazer alegoria, eu tenho seis, no máximo, 10 pessoas, na dificuldade [...]. Aí é que a gente diz: como é difícil fazer samba numa cidade como essa. Mas é o amor pelo samba (LACERDA, PRESIDENTE, GIGANTE DO SAMBA).

Para Valmir, o responsável pelas alegorias da escola de Samba Limonil¹¹, ser um carnavalesco é a “melhor profissão do Rio de Janeiro”. Eles são ricos, famosos e trabalham pouco, apenas supervisionando a produção de suas criações:

Aqui a gente não tem dinheiro não. Um carnavalesco no Rio ganha uma média de R\$ 45.000, o que ganha pouco, porque o que ganha muito, eu não sei nem te dizer valores. Acho que é dinheiro que não acaba mais. Eles são todos ricos, carros importados, mansão e cobertura. Ser carnavalesco é a melhor profissão que tem no Rio, eles são celebridades. E é só para mandar, porque eles não botam a mão na massa não. Eles mandam um povo fazer, e vão lá só olhar. Um pessoal tipo terceirizado, como uma empresa mesmo faz. Eles têm uma filosofia de empresa, chefe é chefe, carnavalesco não bota a mão na massa. O peão faz isso (VALMIR, ESCULTOR, LIMONIL).

Na imagem de “empresa de samba”, as escolas de samba fluminenses aparecem como potências na captação de recursos, são empreendedoras. Não há dificuldades para levantar capital por meio de parcerias e patrocínio do setor privado; pelo contrário, os patrocinadores são os maiores interessados em custear os desfiles. Nessa narrativa, a Prefeitura do Rio de Janeiro aparece como uma gran-

11 Como foi apresentado no primeiro capítulo, ao que tudo indica, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Limonil, da Vila São Miguel, no bairro de Afogados, no centro do Recife, foi fundado como escola de samba em 1935. Não há registros oficiais acerca dessa data, contudo, essa referência temporal marca Limonil como uma das mais antigas escolas de samba do Recife, campeã de várias edições do concurso das agremiações carnavalescas. Limonil apresenta muitas dificuldades para se manter em atividade, oscilando entre bons desfiles e rebaixamentos. No momento da pesquisa, Limonil disputava no Grupo Especial do Carnaval do Recife.

de patrocinadora, destinando cifras milionárias de fomento público¹² às suas agremiações. Considerado o baixo valor da subvenção concedida pela Prefeitura do Recife, a atuação do poder público municipal é imaginada de forma bem diferente da realidade das representantes pernambucanas do gênero.

Lá [no Rio de Janeiro] é muito fácil, é tudo dado. As empresas correm atrás das escolas. Aqui não dá para ser assim, porque a gente tem que correr atrás. Lá, quando faz festa, vai uma Skol, Schin e enche o caminhão, o freezer fica cheio, tudo patrocinado, então o lucro do bar é de 100%. Aqui você vai procurar a cerveja que está mais barata e que a turma consegue tomar, para vender e lucrar R\$ 0,50 ou, no máximo, R\$1,00 por lata vendida. Lá não faz bingo, que nem a gente aqui, para vender uma cartela a R\$ 1,00. A prefeitura investe nelas, o Governo investe, e dão muito dinheiro (FERNANDO, DIRETOR, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

O Carnaval da Beija-Flor esse ano [2013] é 18 milhões. Só o Jockey Club deu 8 milhões. Sabia? E foi o próprio Jockey que foi lá oferecer o enredo e o patrocínio. Ela ainda abre o Carnaval da Holanda, ela abre o Carnaval do Japão, ela abre o Carnaval da Argentina. Entra muito dinheiro, por isso que ela faz o povo voar na Sapucaí. Ela tem para gastar, e a Prefeitura ainda ajuda, dá muito dinheiro. Aqui a gente faz uma tocada (com a bateria) para Prefeitura no Carnaval, quando tem, é R\$ 1.000 para receber não sei quando. Aí é R\$ 200 para o ônibus, R\$ 200 para o mestre de bateria, tem que dar alguma coisa para a bateria, a escola fica com o quê? Muitas vezes as pessoas de fora não sabem as dificuldades de botar uma escola na rua aqui em Recife, mas, lá no Rio, é beleza (NADO, VICE-PRESIDENTE, LIMONIL).

Eles têm um orçamento de 15 milhões ou mais, uns 20 milhões. Aqui, para a gente sair decente, o mínimo, seria um orçamento de R\$ 70.000, R\$ 80.000. Nenhuma consegue, ficam dependendo dos 12 mil da Prefeitura e não correm atrás [...] A gente faz a escola com muita dificuldade, não estamos nadando em dinheiro. A gente ainda tem um espaço desse, e nossas coirmãs? Tem coirmã que disputa com a gente que não tem nem uma casa para fazer seus ensaios, faz na rua. É complicado fazer samba em Recife. No Rio, tem

12 Cavalcanti (2009) fala em seu trabalho sobre a arrecadação financeira das escolas do grupo especial. Ricardo Barbieri (2009), por sua vez, analisa a realidade assimétrica entre as escolas do Grupo Especial e os demais grupos do Carnaval carioca, que se reflete diretamente na distribuição desigual da subvenção pública e nas diferenças de arrecadação orçamentária para as escolas dos diferentes grupos.

as categorias de A à F, a todas elas a Prefeitura dá o barracão para elas fazerem as alegorias. Aqui a gente paga R\$ 6.000 por 35 dias no barracão na cidade. A gente começa por aqui e, quando vai chegando mais perto, leva para lá para terminar a montagem. A gente não pode passar dois meses porque senão vai pra R\$ 10.000. No Rio, a Prefeitura tem os barracões antigos para as escolas montarem as alegorias, enquanto que, aqui em Recife, tem esses galpões velhos, mas eles não fazem isso (LACERDA, PRESIDENTE, GIGANTE DO SAMBA).

Além dos patrocinadores e da Prefeitura, o jogo do bicho¹³ e o tráfico¹⁴ de drogas são apontados pelos sambistas pernambucanos como importantes patrocinadores do Carnaval carioca. A contravenção, o contrabando, o investimento de banqueiros de bicho e chefes do tráfico explicariam os orçamentos elevados. No caráter generalizante das impressões pernambucanas, todas as escolas receberiam dinheiro dessas fontes mantendo uma relação com a ilegalidade bem resolvida e do conhecimento público. Nas falas dos interlocutores, não há juízo de valor negativo, condenatório, essa forma ilícita de composição de orçamento pareceu naturalizada como parte do processo de produção. Por conseguinte, a participação dos banqueiros de bicho é associada à grandes investimentos, aos desfiles luxuosos, ao sucesso do modelo estético e organizacional atual das escolas do Rio de Janeiro.

O material deles [das escolas do Rio de Janeiro] vem da China, vem de fora. Na Mocidade mesmo, quando Castor [de Andrade, ligado ao jogo do Bicho] era vivo, vinha da China, dos EUA. Vem contrabandeado, não é surpresa para ninguém. Esse TNT [tecido sintético de baixa qualidade] eu comprei do povo do Rio, certamente veio contrabandeado. Lá os bicheiros mudaram tudo, eles bancam

13 Sobre a relação entre o jogo do bicho e as escolas de samba, ver a acurada análise de Cavalcanti (2009, p. 94): “[...] o principal desfile das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro é hoje administrado não pelo poder público, nem exatamente pelas escolas de samba, mas pela organização que representando as grandes escolas de samba, congrega, desde 1984, a cúpula da rede do jogo do bicho na cidade. Com ela os bicheiros ganharam grande visibilidade e prestígio”. Sobre o jogo do bicho e o Carnaval do Rio de Janeiro, ver também Cavalcanti (1999 e 2006) e Queiroz (1992).

14 Cavalcanti (2009, p. 114) alerta que muitas escolas do Rio de Janeiro “veem-se às voltas, com a presença de difícil controle e mais do que poluidora, destruidora, do tráfico de drogas dentro da escola”.

tudo, mandam buscar tecidos fora, de muito, porque é mais barato (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

No Rio, todo mundo sabe, você vai fazer um enredo já chega muito bicheiros querendo entrar na jogada para lavagem de dinheiro. No Rio, as escolas andam porque têm recursos, têm patrocinador oficial e o bicheiro por trás. Lá ninguém trabalha feito aqui não, na unha, na tora. Aqui até a ferramenta a gente tem que inventar. Lá tem uma forma de trabalhar que foi os bicheiros mesmo que colocaram, é diferente, o dinheiro arruma a casa (VALMIR, ESCULTOR, LIMONIL).

E tem a bandidagem também que obriga as pessoas a darem dinheiro para as escolas. As pessoas ajudam com medo das represálias dos chefes do tráfico. Eles dão dinheiro para ficar bem com a comunidade. Aqui a gente não pode nem pensar em fazer isso (JARLAN, PRESIDENTE, LIMONIL).

As impressões sobre a “empresa de samba” são elaboradas também a partir do contato direto entre os sambistas pernambucanos e as escolas de samba do Rio de Janeiro. Alguns dos interlocutores entrevistados passaram temporadas na capital fluminense, trabalharam nos barracões, conheceram de perto a produção do desfile carioca e trouxeram lembranças, percepções e aprendizados aplicados na construção do desfile de suas agremiações para o Carnaval do Recife. Entre os conteúdos mais frequentemente trazidos à baila estão o aprendizado das técnicas e do uso de materiais novos, o poder de adaptação a uma realidade muito distinta e as mudanças promovidas por essa vivência.

Fui para o Rio de Janeiro em 1972 e fiquei até 1978, lá não desfilei. Ficava só olhando, ia para a concentração das escolas, para ver como é que era. Lá já era naquela época tudo muito organizado, o pessoal tem muita força de vontade. Quando eu cheguei aqui, mudei muita coisa aqui da bateria de Galeria. Mexi nas afinações e na maneira de repassar as coisas. Faz tempo, mas eu acho que ainda hoje lá é assim. Se antes era organizado, tudo no seu devido lugar, agora são grandes empresas (NANÁ, MESTRE DE BATERIA, GALERIA DO RITMO).

Eu já trabalhei no barracão da Beija-Flor, passei 6 anos no Rio. Foi show de bola, a gente aprende muita coisa lá. Lá eu recebia por semana e tinha tudo o que eu queria, tudo o que eu precisava. Aqui eu recebo quando tem dinheiro. Era uma grande empresa, muito

trabalho, o carnavalesco era muito perfeccionista, mas dava condições. Deve continuar assim, porque a gente só vê as escolas cada vez maiores, mais desenvolvidas (VALMIR, ESCULTOR, LIMONIL).

Eu morei no Rio em 1981, minha escola lá era a Mocidade Independente de Padre Miguel. Lá eu aprendi muita coisa nos barracões, a esculpir, fazer trabalho com resina, eu visitava os barracões dos blocos. Fui na Mocidade, Tijuca, na Salgueiro, até Beija-Flor eu fui. Era tudo já profissional, organizado, um lugar de trabalho, não de amadores, por isso que está assim hoje (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

Não obstante, a percepção sobre a organização empresarial e, conseqüentemente, sobre a ordem e o sucesso das escolas de samba do Rio de Janeiro não corresponde totalmente à realidade. A excelência da dinâmica profissional a que os sambistas pernambucanos se referem aproxima-se apenas do cotidiano das 12 escolas do Grupo Especial, em detrimento de um universo de mais de 70 grupos do Estado, e mesmo entre elas há severas disparidades orçamentárias, de visibilidade e de organização. As escolas de samba que não fazem parte da elite do Carnaval carioca, então, enfrentam dificuldades semelhantes às pernambucanas (BARBIERI, 2009). Essa idealização apaga os percalços e os problemas que certamente ocorrem. O glamour do desfile que é televisionado para o mundo inteiro, acrescido dos boatos e informações distorcidas veiculadas na mídia ligada ao Carnaval, ofusca as narrativas de dificuldades. Por exemplo, repetem-se anualmente notícias de carros alegóricos, fantasias e adereços que não ficaram prontos a tempo do desfile, que entraram na Marquês de Sapucaí incompletos ou com problemas técnicos, o que denunciaria falhas na ideia de excelência profissional e organizacional.

As cifras citadas pelos pernambucanos são certamente superestimadas e não podem ser comprovadas, são especulações ou informações deturpadas, fruto desse complexo de idealização da vida das coirmãs cariocas. A veracidade delas, contudo, não é relevante diante do poder do que representam para a identificação das escolas de samba pernambucanas com um modelo ideal de produção do desfile.

3.1.3 A imagem da ostentação: luxo x lixo

Como é o Carnaval do Rio? Luxo e Riqueza, meu bem! Só Glamour, só ostentação, tudo de muito, tudo do bom, sem mendicância. Eles gastam sem dó, é fartura. Nós somos os primos pobres e distantes (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

A “imagem da ostentação” é a mais recorrente. Diz respeito à noção de grandiosidade, “luxo e riqueza” atribuídas às escolas fluminenses, nos termos de Marize, da Gigante do Samba. Na perspectiva dos sambistas pernambucanos, o conceito de ostentação surge em oposição a uma autoimagem de extrema simplicidade. A análise do ex-carnavalesco pernambucano Américo Barreto que, por anos, trabalhou no Carnaval do Recife em várias agremiações de samba (entre elas a Samarina), ajudou a qualificar essa impressão coletiva, e a definir a ostentação como palavra-chave:

É ostentação mesmo. Esse ano [2013], nós já vimos na passarela do Recife uma fantasia de Índia com um cocar com 2 penas de passarinho! Quando você vai para o Rio, uma fantasia de índio tem um bando de passarinho da cabeça aos pés, uma revoada inteira na cabeça em um cocar. O que o povo pensa sobre o Rio, aqui em Recife, é a mais pura realidade. Lá é aquela coisa de material por cima de material, tecido, pena, galão tudo para dar efeito e ostentar também. Então essa comparação é a mais verdadeira possível: é o luxo versus o lixo (AMÉRICO BARRETO, EX-CARNAVALESCO, SAMARINA).

Américo Barreto também já trabalhou nos barracões da Estação Primeira de Mangueira e da Unidos da Tijuca, por isso fala sobre o material diferenciado e caro usado no Rio de Janeiro, destacando a técnica de sobreposição desses materiais para a confecção de fantasias e alegorias, o que dá o sentido da ostentação:

Até hoje tem gente que não sabe o que é um egretta aqui em Recife, porque nunca chegou no mercado, é uma pena de garça. Uma outra pena muito usada lá é a pena de pavão, aqui é absurdamente caro, eles ostentam bandos inteiros de pavões e faisões nas fantasias, da cabeça aos pés, principalmente dos destaques e da porta-bandeira. Aqui, uma pena de pavão mede no máximo 50cm, lá tem até de 2m. Um chumaço de penas custa R\$ 1.500. Como os pobres daqui podem comprar? É o luxo que ofusca o lixo. No Rio, uma fantasia

de um destaque tem muito mais penas do que de uma ala daqui (AMÉRICO BARRETO, EX-CARNAVALESCO, SAMARINA).

A ideia de que há muito mais penas na fantasia de um só destaque de uma escola do Rio de Janeiro do que em uma ala inteira de uma escola pernambucana é constituinte da “imagem da ostentação”. As penas são materiais de luxo no Carnaval recifense e sua ausência é ligada à pobreza, por ser um material muito caro. Indaga Conceição, presidente da Unidos de São Carlos, em um momento da entrevista: “Pena é para rico, um quilo de pena é R\$1.800,00. Com que dinheiro eu compro isso?”.

Contam os sambistas pernambucanos que com fragmentos das escolas de samba do Carnaval do Rio de Janeiro é possível produzir parte importante do desfile recifense. Relatos de diretores contam sobre fantasias de alas cariocas transformadas em destaques no desfile recifense porque foram vistas como luxuosas. Eles explicam:

A menina que costura para gente tem uns parentes no Rio que saem na Mangueira e, depois, ela manda as fantasias para gente. De uma só de ala que ela mandou a gente fez três destaques. Porque tem muito tudo na peça, muita pena, muito galão, muito paetê, aí a gente vai esfacelando a fantasia e dividindo (CARLOS ALBERTO, PRESIDENTE, UNIDOS DA MANGUEIRA).

Aqui já teve escola grande que a roupa da bateria da Beija-Flor foi a roupa do mestre-sala. Não tiveram nem o desprazer de mudar uma cabeça, fazer um resplendor, nada. O jurado nem se ligou e deu dez para ele. Aqui é assim (NADO, VICE-PRESIDENTE, LIMONIL).

Os pernambucanos pensam que as escolas de samba do Rio de Janeiro usam pouco o recurso do reaproveitamento e desperdiçam muito material após o desfile, essa dinâmica é entendida como um sinal de ostentação. A “imagem da ostentação”, então, também se constrói amparada em uma espécie de obsolescência programada¹⁵. As fantasias e alegorias do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro seriam “programadas para durar” apenas os 90 minutos do

15 No campo dos estudos de consumo e de meio ambiente, a obsolescência programada é o nome dado à vida curta de um bem ou produto, projetado para funcionar apenas por um período reduzido, produzindo assim mais consumo. Ver Gonçalves (2011).

desfile da Marquês de Sapucaí, em seguida, sem uma dinâmica de reaproveitamento, tornam-se obsoletas, transformam-se em lixo.

Nessa lógica, com bases na sobreposição de materiais e na “obsolescência programada carnavalesca”, as escolas cariocas ostentam e desperdiçam. Em contrapartida, as escolas recifenses imaginam-se usufruindo desse excedente. Para muitos dirigentes das escolas pernambucanas, o lixo do Carnaval do Rio de Janeiro é uma imagem forte, seria a solução para os problemas, significaria a possibilidade de uso de materiais caros e/ou inexistentes no mercado da cidade, traria beleza ao desfile e uma conexão direta entre os dois estados.

Dá para fazer um Carnaval aqui com o lixo deles, dá de sobra. Se a gente fosse mais unido, o povo de samba daqui e o povo do samba de lá, isso daria certo. Porque aí eles mandavam o lixo para a gente; lixo é lixo, eles não vão usar, e faria a alegria das escolas daqui (VALMIR, ESCULTOR, LIMONIL).

Às vezes eu paro e fico só pensando... Se a Beija-Flor fizesse uma caridade e mandasse o lixo dela para mim. Eu sempre gostei da Beija-Flor, por causa do passarinho e de Joãozinho Trinta. De 10 anos para cá, ela é primeiro, segundo ou terceiro lugar, sou fã. Só o lixo dela eu ganharia aqui disparado e fazia Carnaval, dois anos seguidos de Carnaval. Tentei falar com eles, mas não tivemos resposta (JARLAN, PRESIDENTE, LIMONIL).

As lideranças entrevistadas falam da vontade de assistir ao desfile no sambódromo da Marquês de Sapucaí, todavia, a dispersão aparece como lugar de desejo, principalmente depois dos desfiles das campeãs. Como falou o mestre da bateria da Galeria do Ritmo, Naná, em entrevista: “[...] é quando eles jogam tudo fora, tudo vira lixo” (Naná, Galeria do Ritmo). Os representantes da Limonil e da Unidos de São Carlos compartilha da mesma opinião e refletem que fazer esse “lixo” circular seria construir uma conexão interestadual existente apenas no campo simbólico:

No Rio eles não reciclam. O lixo, eles dão para os blocos ou fica na avenida, queria eu poder ir para a avenida. No dia do desfile das campeãs, você pode ir pra lá que, na pior das hipóteses, você traz 10.000 plumas. Mas eles não facilitam e a gente não compra material no Rio, porque sai quase o mesmo preço (NADO, VICE-PRESIDENTE, LIMONIL).

Eu tenho vontade de ir para o Rio, mas, para catar o lixo deles, porque o deles é rico, e o da gente é pobre. Eu queria ver os desfiles e, depois, eu queria catar o lixo, meu aperreio é o lixo. [...] Se tivesse uma fusão, uma união tanto das de lá como as daqui... A gente já tentou entrar em contato pela internet, mandar mensagem, mas eles disseram que não podiam ajudar, porque não conheciam a escola pelo nome de Unidos de São Carlos. Aí isso já magoou muito a gente, porque tanta coisa que eles jogam no lixo (CONCEIÇÃO, PRESIDENTA, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Há nessa imagem da ostentação, entretanto, um encantamento que impossibilita discernir o luxo e a “impressão de luxo” propositalmente transmitida pelas escolas de samba do Rio de Janeiro (CAVALCANTI 2006). Bem como, Ela abriga também um desconhecimento da dinâmica de reaproveitamento do material de Carnaval, pois o “lixo” do Grupo Especial circula e chega às escolas de samba dos demais grupos do circuito competitivo do Rio de Janeiro¹⁶.

Vale ressaltar que, segundo os presidentes da Limonil e da Gigante do Samba, as escolas pernambucanas também se ajudam. Por exemplo, o excedente (nem sempre o lixo, mas também a sobra da produção) do material para fantasias e adereços Limonil de 2012 foi doado para a escola do Grupo I, Raio de Luar, e o da Gigante do Samba para a sua concorrente do Grupo Especial, Unidos de São Carlos.

O olhar para o outro referencial revela como as escolas de samba pernambucanas mobilizam as diferenças e as similitudes formuladas. Como disse Conceição, presidente da Unidos de São Carlos, sobre a relação com as coirmãs cariocas: “Tudo é escola de samba, a gente é por um lado tudo igual porque temos na mente as mesmas coisas, seria um espelho. Mas, a gente olha direitinho para elas e parece que o espelho está de cabeça para baixo”.

16 É comum o movimento de doação e circulação de “lixo” para as escolas dos outros grupos do Carnaval do Rio de Janeiro: “A cada ano muita coisa virava sucata, e era mandada embora, ou passava para outras escolas que repassavam o “lixo” das grandes para as escolas menores e para os blocos” (CAVALCANTI, 2006, p. 156). Sobre reaproveitamento de material e doação para grupos menos abastados, no universo das escolas de samba do Rio de Janeiro, ver também Ricardo Barbieri (2009). Acompanhei esse movimento na visita realizada ao barracão das escolas de samba dos grupos C, D e E, com Maria Laura Cavalcanti, em setembro de 2010.

3.2 As escolas de samba sob o signo da ausência

No mundo do samba pernambucano, o Carnaval do Rio de Janeiro é o parâmetro de comparação. Nesse jogo de aproximação e distanciamento – que mobiliza ideias, pré-noções, conceitos e práticas – as escolas fluminenses teriam tudo o que é necessário para a produção do espetáculo carnavalesco ideal, aquele que o mundo todo conhece, acompanha e admira. Por outro lado, quando os sambistas do Carnaval do Recife comparam as suas experiências com as das coirmãs do Sudeste, inscrevem-se sempre na ausência, faltam-lhes tudo, primordialmente dinheiro¹⁷. Elas desfilam com fantasias pouco elaboradas, feitas com material visivelmente barato, carros alegóricos pequenos e pouco estruturados, a maioria deles sem esculturas ou destaques suntuosos. A simplicidade plástica mostra-se uma marca indelével da diferença.

Nesse contexto, porém, outras problemáticas se mostram ainda mais relevantes e a "falta" aparece com uma categoria recorrente. Destaco três principais reivindicações inscritas no signo da ausência: 1. A falta do carnavalesco; 2. A falta de uma quadra; 3. A falta da comunidade.

3.2.1 A falta do carnavalesco

O carnavalesco é peça chave para o processo de criação do desfile do Carnaval carioca (SANTOS, 2009)¹⁸, sua ausência é, no mínimo,

17 No Carnaval do Recife, a Gigante do Samba é uma exceção no que concerne à organização, estrutura e produção orçamentária. É possível dizer, com certa clareza, se tratar da maior agremiação da cidade, entre todas as categorias. Seus orçamentos, estimados em mais de R\$100.000, são completamente fora dos padrões do estado (incluindo as agremiações de frevo, maracatu e caboclinho). Nenhuma outra consegue levar à avenida duas mil pessoas distribuídas em 22 (vinte e duas) alas, 5 (cinco) carros alegóricos e uma bateria com 60 (sessenta) ritmistas e, por conseguinte, sagrar-se campeã por seis vezes consecutivas. Certamente a escola enfrenta problemas, desafios e limitações inerentes à vida das agremiações de Carnaval no Recife, mas seu relativo sucesso destoa de todas as suas concorrentes.

18 Sobre a atuação da figura do carnavalesco como responsável pela concepção estética das escolas de samba e como mediador das relações estabelecidas no mundo do samba, ver o robusto artigo de Nilton Santos (2009). O autor chama a atenção para a problemática do estilo autoral e da individualidade artística no Carnaval carioca, bem como para a questão do trânsito de carnavalescos entre escolas.

comprometedora para o resultado estético final. Todavia, a grande maioria das escolas pernambucanas não conta com o trabalho de um carnavalesco, mesmo escolas do grupo especial, como era o caso da Unidos de São Carlos. Pagar a uma pessoa, um artista profissional, com *expertise* para criar um desfile, é um excedente financeiro. A atualidade difere do passado rememorado com frequência, quando os carnavalescos das agremiações de frevo migravam para as escolas, empolgados com as possibilidades criativas do mundo do samba (o caso de Hilário, o carnavalesco da Gigante, é um exemplo típico).

As lideranças, por vezes uma só pessoa, concentram todo o trabalho administrativo e criativo, sobrecarregando-se e, claro, prejudicando as duas partes. Pensam no enredo, nas fantasias – fazem a compra, a confecção –, buscam recursos, administram pessoas, providenciam componentes, comparecem às reuniões, assim mesmo, misturando etapas. Contam, por vezes, com a ajuda de um membro da família, um amigo mais próximo ou alguém da comunidade, com certo talento artístico, disponível gratuitamente, como um trabalho voluntário, que não prevê o acompanhamento do processo de construção. Ou seja, mesmo contando com a ajuda para criação, as lideranças acompanham a execução sem o suporte de quem teve a ideia.

Aqui na Mangueira a gente mesmo é quem “bola”. A gente não bota carnavalesco. Com que dinheiro eu botaria? Eu digo que a gente tem uma “carnavalesca” [fez gesto de aspas com as mãos]. É uma menina da comunidade. Ela bola tudo. Tem ano que ela mesma costura, quando ela não pode, peço só a ideia do desenho, e eu mesmo desenrolo fazer as coisas. Aí começa na casa dela e, depois, vai para a casa das outras costureiras, temos duas. O tema, eu não tenho muita criatividade, peço para alguém dizer, alguém ter uma ideia boa, ela mesma, às vezes, dá o tema. Digo “a gente” porque tem eu, o presidente, mais tesoureiro e secretário, mas, na prática, eu faço tudo. A gente vai começar a trabalhar depois que passar as eleições. Eu tenho um dinheiro na Caixa e a gente vai comprar uns tecidos pra começar. Em geral, começa em novembro e dá tempo porque as alas da gente são muito poucas (CARLOS ALBERTO, PRESIDENTE, UNIDOS DA MANGUEIRA).

Pensando nisso, a execução antecipa-se à criação e, assim, só se cria o que de antemão é exequível. Um caso da Unidos de São Carlos, do Carnaval de 2012, é ilustrativo. A escola pediu a um carnavalesco da cidade para ajudá-los criando a roupa da bateria. O artista desenhou uma fantasia de São Jorge, padroeiro do município que escola homenageava no enredo. No momento da execução, contudo, a diretoria percebeu que a roupa tal qual foi idealizada seria muito cara, exigindo modificações. Resolvendo o problema, Conceição, a presidente da agremiação, mudou a concepção e a bateria desfilou vestida de franciscanos, com simples túnicas marrons. Ao contar o caso em entrevista, ela explicou: “era mais fácil e barato, lá [na cidade homenageada] tem um convento franciscano, a ideia cabia”.

O reaproveitamento, por sua vez, parece uma prática bastante usual. Entretanto, consta no regulamento do Concurso das Agremiações Carnavalescas que é proibido a repetição de fantasias e de alegorias utilizadas em anos anteriores. Assim, o reaproveitamento demanda prática e criatividade para desmontar algo feito e remontá-lo de modo que a operação passe despercebida. A ausência do carnavalesco é então mais sentida. Valmir, responsável pelas alegorias da Limonil, resume, em entrevista, a seu modo: “[...] lá no Rio é logística e criatividade, aqui caos e reciclagem”. Carlos Alberto, presidente da Unidos da Mangueira, comentou em entrevista, sobre o esforço para o reaproveitamento de materiais e a ausência de um carnavalesco para coordenar esse movimento:

Esse ano a gente mexeu em roupas antigas. Tinha uma menina que tinha uma caixa de roupa dos anos anteriores, e a gente fez uma remodelação. Foi o único meio, estava tudo parado, sem dinheiro e sem criação. É muito difícil ver a roupa pronta e pensar em fazer outra coisa com ela, dá um trabalho enorme. Um bom carnavalesco resolveria, ele olha e vê o que serve, o que não serve e o que fazer. Nós do Grupo I e II temos a mesma estrutura: zero. Tem escola do especial pensando, e as do acesso nem se fala. O que é para um é pra todos, a pobreza dentro do samba é justa (CARLOS ALBERTO, PRESIDENTE, UNIDOS DA MANGUEIRA).

Com a dificuldade de contratar um profissional, o ofício de carnavalesco passa a ser um aprendizado prático e urgente, com vistas

a suprir as demandas do desfile. Com o tempo, quem está à frente de uma escola de samba nessas condições finda por desenvolver a *expertise*¹⁹ e passa a ser reconhecido pelos pares. Correia percebe-se atualmente cumprindo essa função, embora não se classifique como um carnavalesco. O presidente da Samarina discorre sobre seu aprendizado e sobre as dificuldades que o contexto do Carnaval do Recife impõe aos criadores:

Eu já sei fazer Carnaval, aprendi nesses 40 anos. O enredo, penso numa coisa que fique mais fácil para mim fazer, porque eu faço tudo sozinho mesmo... Então não é o melhor, é o que vou conseguir fazer com a minha cabeça. Quando chega mais perto (do carnaval), eu compro o material no cartão dos outros, porque eu não tenho cartão. Tem coisa que eu compro antes, como papelão para fazer cabeça, tecido. O bicho pega mesmo em dezembro, fantasia, carro, tudo, aí eu tenho esse trabalho todinho para fazer. Eu quebro a cabeça para montar a minha escola, é muito estresse. [...] Fazer Carnaval eu sei. Não é possível que eu, com 43 anos só aqui dentro da Samarina, não soubesse fazer Carnaval. Era muita burrice. Eu sei fazer Carnaval, o que falta é dinheiro. Se eu tivesse dinheiro para fazer o Carnaval, não digo que ganhava todo ano, mas a disputa ia ser grande, se as outras não tivessem cuidado iam perder. [...] Essas escolas, eu aproveito de um ano para o outro, mudando a frente. Tenho três carros, e eu faço eles todo ano sozinho, crio e arrumo, então eu sei fazer Carnaval (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

3.2.2 A falta da quadra

Samba em Pernambuco é fazer milagre. Só quem tem sua quadra própria é que tem recurso, capital de giro. Quem não tem, fica assim, no relento e sem ter como fazer dinheiro. Pois se eu tivesse uma sede, eu botava para arrombar com a minha escola (CONCEIÇÃO, PRESIDENTE, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

No Recife apenas algumas escolas, como Gigante do Samba, Galeria do Ritmo, Limonil e Samarina possuem uma quadra para abrigar suas atividades; suas quadras são suas sedes. Outras, como

19 Ver Peter Burke (2010, p. 145) que faz uma discussão sobre a classificação dos artistas na cultura popular, como profissionais, semiprofissionais ou amadores de acordo com o grau de conhecimento e a relação de subsistência que estabeleciam com a arte.

a Unidos de São Carlos, possuem apenas uma sede, em geral uma casa alugada, para reunir as atividades que demandam menos espaço. A maioria, no entanto, não tem sede nem quadra, produz o Carnaval na residência do presidente e de outros componentes da escola, como a Unidos da Mangueira. Para os sambistas pernambucanos, todas as escolas do Rio de Janeiro têm uma quadra para produzir eventos e construir o desfile, essa experiência nos indica que a quadra é um componente espacial indispensável para o sucesso, para a ideia mesmo de ser uma escola de samba.

Dona de uma sede grande para os padrões recifenses, a Gigante do Samba²⁰ faz eventos ou aluga o espaço todos os finais de semana, de quinta-feira a domingo, lucrando com o bar e/ou com a bilheteria²¹. A sede, além de gerar recursos, é imprescindível para a preparação do desfile. Serve para a preservação de material (novos ou os reaproveitáveis oriundos de Carnavais passados), instrumentos, roupas, adereços e alegorias; para a confecção das fantasias, das alegorias. A existência da sede, portanto, faz protelar, ao máximo, o aluguel de um barracão (que só ocorre nos últimos dois ou três meses antes do carnaval); possibilita a organização do desfile com ensaios da bateria, da comissão de frente, das alas coreografadas e para o ensaio geral.

A sede é igualmente importante como espaço de memória e de sociabilidade. Funciona como centro de salvaguarda do acervo de troféus, fotos e outras relíquias da escola. Torna-se, sobretudo, um espaço de uso da comunidade, ao oferecer, não só os eventos festivos, ações sociais com vistas à qualidade de vida, como cursos de capacitação profissional, atividades físicas gratuitas e oficinas artísticas.

A quadra é o suporte espacial para o desenvolvimento do processo ritual do desfile e para a vida social da escola de samba e da co-

20 A sede da Gigante do Samba foi doada na década de 1980, pelo Prefeito Gustavo Krause, que também fez doação para a escola Samarina, no bairro de Afogados.

21 Em geral, nos fins de semana, ocorre, na sede da Gigante, um “brega”. São festa com mcs e bandas de brega muito comuns na periferia recifense. A organização é de um produtor independente e a escola ganha com o aluguel do espaço ou o pagamento pode ser a divisão da bilheteria, além dos ganhos com o bar. Uma renda certa que ajuda a manutenção do espaço e entra no orçamento do desfile.

munidade, ponto de encontro, lugar de socialização e lazer. Embora as quadras das escolas de samba do Recife não sejam representativas no sentido arquitetônico ou estético, carregam uma dimensão simbólica e histórica. Ter uma quadra aparece nas falas dos sambistas como ponto de partida para a produção do Carnaval. Como exemplo, Jarlan e Correia descrevem as experiências com os usos da quadra da Limonil e da Samarina, respectivamente:

Na sede da Limonil, o acordo é meio a meio, se você trazer uma banda, é tudo dividido meio a meio, portaria, bebida, não tem essa de você comer sozinho ou eu comer sozinho. Tudo tem que ir uma parte pra Limonil. Eu não pego em dinheiro. Vai tudo para a mão do vice-presidente, ele passa para o carnavalesco. Ele presta contas. Toda semana tem um dinheiro para as coisas do Carnaval, mas é pouco, porque tem que pagar as coisas da sede, não é bem como as outras que não têm sede falam não (JARLAN, PRESIDENTE, LIMONIL).

Todo final de semana tem festa, homem é R\$ 3,00; mulher é R\$ 2,00, quando é só som. Quando é banda, aí todo mundo é R\$ 5,00. É o povo da redondeza que vai, Mangueira, Mustardinha, Imbiribeira, Coque. Mas depois que paga a todo mundo, o som, a banda, a limpeza, sobra tão pouco [...]. A gente aluga para festa também. Quando é para uma festa de aniversário, é R\$ 80,00. Agora, se for para uma pessoa de dentro da comunidade que sai com a escola no Carnaval, eu só cobro uma taxa para a energia e para a limpeza, é R\$ 20,00. Para um show, pagode é R\$ 150,00 (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

As baterias da Unidos de São Carlos e da Unidos da Mangueira ensaiam na rua e se ressentem da ausência de um espaço próprio. Conceição, presidente da Unidos de São Carlos, em entrevista, disse: “É como se a gente não tivesse uma casa, um lugar para ficar só nós; a gente fica exposto aqui, tudo atrapalha, até mesmo a chuva”. A falta da quadra é tal qual a ausência de uma casa, conota insegurança e impessoalidade (DAMATTA, 1986). Não ter uma casa compromete a conservação de “objetos, relações e valores que todos do grupo sabem que importa resguardar e preservar” (DAMATTA, 1986, p. 24). Os instrumentos da bateria, as fantasias, o pavilhão, os troféus, as fotografias, tudo fica desprotegido, e espalhado em vários lugares, podendo ser danificados ou perdidos. Há ainda coisas

de maior valor, como as alegorias, as ferragens e os carros. Esses, muitas vezes, quando guardados em terrenos ou quintais no entorno da comunidade se deterioram com a ação do tempo. Assim explica Carlos Alberto, da Unidos da Mangueira, e Conceição, da Unidos de São Carlos:

A bateria [os instrumentos] fica lá na Mustardinha (bairro vizinho). Umás coisas ficam aqui em casa, amontoadas, como você está vendo, porque não tenho espaço. Outras ficam na outra casa que eu tenho, lá na Mangueira (outro bairro). Fica, assim, tudo espalhado; tem coisa que, sinceramente eu não sei nem onde está (CARLOS ALBERTO, UNIDOS DA MANGUEIRA).

Tudo da gente fica por aí, chega dá uma dor. A gente só tem um carro alegórico e está guardado num terreno aqui perto. A gente tem também mais dois emprestados. Um é do homem do gás, que ele me emprestou, e eu não voltei mais lá para não devolver. O outro é um palco do evangélico que faz culto na Vila São Miguel. Esses dois estão aqui no Atlético [club de futebol próximo da casa da presidente], mas o presidente do Atlético quer que a gente tire de lá. As roupas, levo tudo para minha casa, mas minha casa é bem pequenininha. A gente leva todas as roupas prontas para lá e para as casas dos vizinhos, porque não pode deixar aqui [na sede alugada], porque pode chover e aqui enche de água, tem pingueira. O que a gente vai aprontando a gente vai guardando numa casa que dá oportunidade de receber. Aqui cada casa [dos integrantes da escola] guarda uma coisa. Guarda a bateria, guarda cabeça de baiana, ala. Na noite anterior do desfile, eu saio nas casas recolhendo e contando tudo (CONCEIÇÃO, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

As escolas de samba sem quadra se dizem prejudicadas também por não conseguirem produzir com eficiência seus Carnavais. Não ter uma quadra, para elas, incide na qualidade do desfile levado à avenida, uma vez que elementos básicos nem sempre são produzidos devido à impossibilidade de marcar encontros com todos os desfilantes. Sem a sistematização da dinâmica de produção concentrada em um espaço único, impera o improvisado, como explica Itamar, da Unidos de São Carlos:

A bateria ensaia aqui na rua, a partir de setembro ou outubro, todas terças e quintas. Tem muitos jovens, meninos e meninas. A gente não tem ensaio técnico, a gente encontra com o pessoal da comunidade só lá mesmo na avenida. Não tem ensaio para a baiana, pra

ala, pra nada, é tudo lá, no improviso, na hora. Na hora a gente diz qual é o samba e, se não souber cantar, coloca um chiclete na boca quando passar na frente do jurado. Porque eu não tenho estrutura para fechar uma rua e fazer um ensaio com todo mundo (ITAMAR, DIRETOR, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Os representantes das escolas de samba com quadras, por sua vez, alertam para as dificuldades com os custos de manutenção dos seus espaços. Segundo eles, a receita produzida com os usos da sede nem sempre suprem as despesas que elas próprias geram. Segundo Jarlan, da Limonil, “nem tudo o que se fatura na festa [na quadra] é lucro”. Tampouco é possível fazer o Carnaval só com as ações da quadra. Para Correia, da Samarina, que tem uma quadra, com o tempo, as dificuldades aumentaram, destacam-se a retirada do apoio financeiro dos vereadores das comunidades às escolas²² e o afastamento da comunidade da quadra, conseqüentemente, da vida dessas agremiações.

As contas da sede estão todas atrasadas. Eu estou esperando essa ajuda da subvenção da Prefeitura. Muita gente fala que quem tem sede poderia sair melhor no Carnaval. Não dá. A quadra ajuda, mas é pouco para fazer um Carnaval bonito. De primeiro mundo, como é Rio de Janeiro, São Paulo, nem pensar. Tem que correr atrás porque se ficar só com esse dinheiro da Prefeitura e com o que a sede gera nunca vai sair uma escola de primeiro porte, com hidráulico numa alegoria, com jogo de luz (JARLAN, PRESIDENTE, LIMONIL).

Se Samarina fosse viver do dinheiro dessas festas, já tinha fechado. A manutenção de um espaço desses é muito alta. Eu boto dinheiro meu aqui dentro, essas alegorias aí do lado de fora são minhas, comprei com o meu dinheiro. O dinheiro da prefeitura não dá pra custear nem o Carnaval. Eu estou pagando R\$ 300,00 para agiota, desde fevereiro, por R\$ 1.000,00 que eu peguei emprestado.

22 A atuação de políticos na produção das escolas é um assunto controverso que as lideranças não gostam de comentar. Constatei a presença de vereadores no ensaio geral da Galeria do Ritmo e no dia da Festa dos Protótipos da Gigante do Samba. Prefeitos, governadores, vereadores participaram da história dessas agremiações, subsidiando desfiles, concedendo-lhes sedes. Existe uma narrativa que informa que as sedes da Gigante do Samba e da Samarina foram doadas, na década de 1980, pelo Prefeito Gustavo Krause, vale investigar essa relação posteriormente. Chama atenção, e também vale investigar posteriormente, a questão colocada por Correia: as escolas empobreceram com a retirada dos vereadores ou os vereadores se retiraram devido ao empobrecimento desses grupos, agora com menos prestígio?

Antigamente era mais fácil, por vários motivos: a gente não pagava som, o som era da escola, não precisava de grupo de pagode, a bateria tocava a noite toda. Batuqueiro, a gente dava a bebida dele e o que vinha de fora do bairro a gente dava a passagem do ônibus. A gente fazia um sambão só com a bateria, eram 30, 40 grades de cerveja vendidas. Hoje o povo só quer brega e pagode, se faz uma festa, tem que ter pagode, só a bateria o povo não vem. E a gente tinha aqui dentro 4 vereadores, não tem mais. (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

3.2.3 A falta da comunidade

A imagem das quadras cheias nas atividades das escolas de samba do Rio de Janeiro provoca a ideia da ausência da comunidade nas ações das escolas pernambucanas. Tal ausência é uma reivindicação principalmente quando o assunto abordado é a preparação para o desfile.

A queixa mais recorrente é a do “esvaziamento da quadra”. Repetem-se as histórias de eventos do passado com “casa cheia” que não mais ocorrem. A imagem ideal da “comunidade participativa” faz parte dos argumentos de todas as lideranças entrevistadas. O esvaziamento da quadra reflete diretamente na dificuldade das escolas em completar o quantitativo de componentes exigido para desfile. Quadra vazia, alas vazias. O problema parece ainda mais grave, pois os poucos que desfilam não querem (ou não podem) pagar a fantasia, ou seja, as lideranças se desdobram para fechar suas alas e ainda custeiam as fantasias.

Antigamente a gente fazia na sexta, e a Império (escola vizinha), no sábado, era tudo casa cheia. Hoje é difícil eu ter casa cheia e gente para ficar na escola, para ser da escola. A gente botava fantasia no Baile Municipal e ganhava. Hoje em dia, não compram nada (fantasias), não querem pagar nem a costura. Antigamente era diferente. Tinha gente que pegava o tecido e o modelo e fazia sua fantasia junto com o representante de ala. Também não é mais essas pessoas todas numa ala, porque não tem mais condições, o povo não quer. Hoje, se eu botar 30 pessoas numa ala é uma beleza, mas eu já saí até com 12 pessoas numa ala. Isso mata muito a escola porque fica o buraco, uma escola preparada para ter uma ala com 30 pessoas, vai 12. No desfile geral, a gente tira uma nota menor, eu tenho que reconhecer (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

A gente tem duas alegorias. Esse ano a gente saiu com 6 ou 8 alas. Eles exigem 250 pessoas [para o Grupo 11], não é fácil juntar, às vezes não dá. Tem uns aqui da comunidade, da Mangueira, e de outra comunidade, de Prazeres, que saem com a gente, para a gente sair na agremiação dele de frevo. A gente não paga, que não tem condições de pagar, a gente dá uma ajuda e manda o ônibus (CARLOS ALBERTO, PRESIDENTE, UNIDOS DA MANGUEIRA).

Se antes, contam os sambistas, a comunidade fazia questão de desfilar, atualmente, assim como ocorre com outras agremiações de Carnaval, é difícil atender ao quantitativo de desfilantes exigido no concurso. Como explicou Carlos Alberto, da Unidos da Mangueira, as escolas de samba muitas vezes se articulam com clubes de frevo, maracatus, caboclinhos ou grupos de outros ciclos festivos, como as quadrilhas juninas, para compor as suas alas. Quem tem quadra, por exemplo, oferece o espaço para as quadrilhas juninas ensaiarem em troca da participação dos quadrilheiros em alas da escola, para tentar garantir o número mínimo de integrantes.

Há ainda uma percepção compartilhada entre os sambistas pernambucanos acerca da mudança de motivação dos componentes, a de que a participação espontânea, gradativamente, vem sendo substituída pela participação paga em cachê, especialmente, nas funções indispensáveis como a de mestre de bateria, a de mestre sala, a de porta-bandeira. O afastamento da comunidade e os excessos nos custos de produção são apontados como responsáveis pelo empobrecimento e extinção de muitos grupos. Assim refletem:

Antes a gente tinha 140 batuqueiros brigando aqui pra sair, hoje, sair com 50 batuqueiros é uma maravilha. Hoje, a gente paga a um mestre de bateria é R\$ 1.500 por Carnaval. Nos ensaios, para ter os ritmistas, é passagem pra um, pra outro, cerveja, cachaça. Hoje, se eu fizer um sambão, eu não cobro entrada, não posso cobrar senão o povo diz que não vai sair na escola. O lucro é o do bar sem bilheteria (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

A comunidade não ir para a quadra mostra que o movimento está enfraquecendo. Eu não faço um trabalho melhor aqui na Galeria porque não tem condições, os ritmistas não querem mais ensaiar, não tem recurso para instrumento... Antigamente tinha 51 escolas de samba. O que sobra hoje vive na raça, porque a turma gosta do

brinquedo, empenha, vende as coisas, mas parece que está se acabando (NANÁ, MESTRE DE BATERIA, GALERIA DO RITMO).

O que mobiliza essas lideranças a continuarem com suas escolas de samba sem condições financeiras, sem a presença contundente da comunidade, sem espaço físico? Amor, orgulho e resistência ocupam os lugares centrais nas respostas dos sambistas entrevistados, sentimentos que mobilizam esforços para a (re)construção anual de seus Carnavais e, conseqüentemente, os sentidos de continuidade que impelem as escolas de samba a se manterem vivas diante da figura da morte, e lindas aos olhos de quem as fazem. Nas palavras desses fazedores da cultura carnavalesca:

A gente não faz vergonha não, eu tenho o maior orgulho dessa escola de samba. Você sabe o que é amor? É o que eu sinto por ela. Eu fico doente quando as pessoas dizem que ela não vai sair. Eu viajo muito na minha mente! Quando eu penso nela na avenida, eu choro, fico pensando: meu Deus, será que a gente vai conseguir? Aí, quando chega na véspera, eu já entro em estado de choque, eu não durmo, eu vejo o dia amanhecer. A sensação, quando eu vejo a escola entrar na avenida, é tão grande que eu não sei falar. Quando ela está toda formada, seguindo o caminho dela, eu tomo distância, é como se fosse a coisa mais importante da minha vida. É uma sensação que não tem nem como eu explicar. Tu acredita que nem roupa eu faço? Eu venho empurrando o carro. Eu fico ali, próxima ao portão, quando o portão se abre, eles vão entrando, é uma sensação muito boa (CONCEIÇÃO, PRESIDENTE, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Eu trabalho dia e noite, estou aqui desde de manhã trabalhando, sem receber nada, porque eu gosto de samba. Se eu tirar R\$ 50,00 para mim, vai fazer falta para comprar material. Só sabe o que é quem tá aqui dentro. Agora, no dia do Carnaval vai todo mundo para a avenida para ver Limonil. É um amor que não tem explicação, mas se não fosse esse amor, já teria desistido, é tudo muito difícil (NADO, VICE-PRESIDENTE, LIMONIL).

Trabalho para Galeria por amor, não ganho nada. E amor é sentimento precioso, não sinto por qualquer coisa não. Já tive muito apertado, não se tem dinheiro para nada [...] É um sofrimento, é na raça que sai. Mas eu amo Galeria, tenho o maior orgulho da escola, é a escola do meu coração (NANÁ, MESTRE DE BATERIA, GALERIA DO RITMO).

A existência humana, explica Le Breton (2019, p. 137), em seu livro *Antropologia das emoções*, é “um fio contínuo de sentimentos mais ou menos vivos ou difusos, os quais podem mudar e contradizer-se com o passar do tempo e de acordo com as circunstâncias”. Esses sentimentos partilhados, circunstancialmente localizados, forjam as experiências sociais, promovem relações e, no caso dos sambistas pernambucanos, fazem os sujeitos se reconhecerem envolvidos na mesma condição de precariedade, ultrapassada apenas por meio dos afetos e dos sentimentos de amor, orgulho e resistência produzidos.

4.

Do calendário festivo à preparação do desfile: conexões territoriais e simbólicas

Este capítulo é dedicado a aspectos da dinâmica de preparação do desfile de uma grande escola de samba pernambucana, a Gigante do Samba, no bairro da Bomba do Hemetério, em Recife. A imersão no campo, por meio da observação participante e das entrevistas em profundidade, alinhou-se aos objetivos desta obra: o de refletir sobre as relações, assimétricas, entre os Carnavais de Pernambuco e do Rio de Janeiro. O intuito, portanto, foi perceber como nesse mundo social se engendra um jogo contínuo de aproximação e distanciamento entre esses dois Carnavais modelares, algo que se manifesta na dinâmica de preparação do desfile.

Como parte desse exercício, selecionei, inspirado em Max Gluckman (2010), duas situações sociais¹, duas festas do calendário da Gigante do Samba, para refletir sobre como a experiência de fazer samba no Recife invariavelmente se relaciona com os discursos, representações e práticas do universo das agremiações do Rio

¹ As situações sociais constituem uma grande parte da matéria prima do antropólogo, pois são os eventos que ao observarmos para refletir, a partir deles, a estrutura social, as relações sociais, as instituições; bem como as tensões, alianças e conflitos que produzem a vida social (GLUCKMAN, 2010).

de Janeiro. A Festa dos Protótipos e a Noite das Baianas evidenciam tais relações e colocam em perspectiva a organização do desfile e a conexão entre dois universos referenciais. São dois eventos que, integrando o rito da confecção anual de um desfile, erguem-se, do ponto de vista analítico, como opostos complementares em seus conceitos e estéticas, inscritos na tensão entre tradição e modernidade, entre a valorização do passado e a projeção de futuro².

Para realizar esse empreendimento, contei com a participação imprescindível de dois interlocutores/colaboradores da Gigante do Samba, aqueles mais se envolviam com a execução de cada um dos eventos. Hilário Silva, na época, carnavalesco, idealizador e organizador da Festa dos Protótipos; e Marize Félix, uma das diretoras da escola e organizadora da ala das baianas e da Noite em homenagem a elas³.

4.1 A Festa dos Protótipos: “um pé lá e outro cá”

Em setembro de 2012, tive meu primeiro encontro com Hilário Silva, carnavalesco da Gigante do Samba. Marcamos na sede da Escola, no espaço para a confecção das fantasias, em meio a croquis, tecidos e adereços. Hilário aguardava a minha chegada cortando um molde para confecção de adereços. Ao me ver, liberou sua pequena equipe para o intervalo do lanche.

Comecei a conversa falando do lanche também oferecido a mim, um sanduíche de mortadela com refrigerante. Perguntei se eles dividiram as despesas para a compra da comida, no que ele respondeu dizendo ser doação da comunidade, mas logo se corrigiu: “Na verdade, não é doação, é troca. Eles mandam lanche, porque

2 Essas duas festas foram analisadas na minha tese defendida em 2014. Os dados e análises referentes a elas foram atualizados e publicados como artigo (MENEZES NETO, 2020). Parte dos conteúdos do artigo, por sua vez, foi mobilizada neste capítulo, acrescidos de dados, observações e análises.

3 Tal qual o capítulo 3, este capítulo é baseado em muitas informações verbais produzidas por meio de entrevistas semiestruturadas. Quando trechos das entrevistas forem citados, mencionarei apenas o nome do entrevistado/a, sua função e escola de samba. O local, datas e outros detalhes das entrevistas estão disponibilizadas em um quadro explicativo na Introdução.

sabem que a gente fica aqui até tarde, mas querem ver a Gigante linda. Esse sanduíche custa caro, só aumenta a minha responsabilidade”. Perguntei, em seguida, se ele faria algo para retribuir o sanduíche antes do Carnaval ou se acumularia a dívida até fevereiro. Sorrindo com a piada, ele respondeu: “Próximo sábado tem a Festa dos Protótipos. A quadra enche, o povo vê como a escola vai ficar linda. Dar essa alegria e mostrar o trabalho é uma retribuição, não é?”. Concordei.

A Festa dos Protótipos é um evento do calendário da Gigante do Samba com vistas a apresentar publicamente as fantasias do próximo desfile, uma de cada ala. No momento do nosso encontro, ele e sua equipe estavam trabalhando nos preparativos, ajustando as fantasias em manequins. Ele contou que instaurou a tradição dessa festa na escola, que ocorre desde 2008, inspirado nos eventos similares da Mangueira e da Beija-Flor. O carnavalesco se orgulhava em dizer que a Gigante do Samba era a única de Pernambuco a realizar um evento desse tipo, comum no Rio de Janeiro. Enfatizou a ousadia da festa – por revelar as fantasias antes do Carnaval, inclusive para as concorrentes – e o teor de inovação para o mundo do samba na cidade.

Hilário mostrou as fantasias, explanou minuciosamente cada detalhe do enredo para respaldar suas criações, falou em tom de ensinamento: “[...] para a gente chegar até a festa é preciso saber do enredo”. A Festa dos Protótipos, portanto, diz sobre o trabalho de criação do carnavalesco⁴, sobre o desenvolvimento enredo, a preparação das fantasias e a organização do desfile. Hilário é cabeleireiro e tem um salão no bairro de Beberibe, onde mora. Compartilha com outros carnavalescos da cidade a mesma realidade, ninguém vive apenas do trabalho nas escolas de samba. No entanto, é um sujeito do Carnaval, foi presidente da Troça de Frevo Noturna de Beberibe, por quinze anos. Deixou a Troça, e o trabalho com o frevo, para seguir uma bem-sucedida trajetória no samba, a começar pela Escola Sambistas do Cordeiro, em seguida, Deixa

4 Sobre o lugar do/a carnavalesco/a, e de outros atores, na criação do desfile, ver Cavalcanti (2006); também Sireyjol e Ferreira (2010).

Falar, Unidos de São Carlos e estava na Gigante do Samba, onde conquistou quatro títulos seguidos, dos cinco ostentados pela agremiação até aquele momento.

Conectado às escolas do Rio de Janeiro, Hilário viaja todos os anos para o desfile das campeãs e faz dessas viagens uma espécie de trabalho de campo para pesquisar e trazer “novidades” para suas criações. Em 2008, ganhou da Prefeitura do Recife um “curso de carnavalesco” no Rio de Janeiro⁵, em seus termos, com o então carnavalesco da Mangueira, Max Lopes. A experiência foi vista por ele como muito importante para a sua formação artística e sua função no mundo do samba pernambucano, porque ele se considera um carnavalesco “com um pé lá [no Rio de Janeiro], e outro cá [em Recife]”:

Uma semana de curso, de domingo a domingo, tudo pago pela Prefeitura, em 2008. A gente passava o dia na Mangueira estudando, foi maravilhoso, eu aprendi muito, para mim foi uma das melhores coisas da minha vida. Aí eu tive esse conhecimento de fazer um Carnaval mais moderno, para samba, porque o trabalho pra frevo é mais preso, não é tão moderno, não usa roupagens, tecidos, esses tipos de materiais. No samba, a gente pode ousar mais, pode endoidar sua cabeça, fazer suas loucuras, no frevo não. No frevo não tem ala, você pega 4 pessoas aqui, 4 ali e vai formando a brincadeira com 150, 200 componentes. Aqui você vai fazer com 2000, 1500, 1700. Então, quando eu fiz esse curso, lá no Rio, que voltei, eu fiquei muito conhecido na área do samba (HILÁRIO, CARNAVALESKO, GIGANTE DO SAMBA).

Para Hilário, a relação com o Rio de Janeiro é associada “ao moderno”, à liberdade criativa, à possibilidade de manipular múltiplas referências, de “endoidar a cabeça” e “fazer loucuras”. O Carnaval do Recife, das agremiações de frevo, por sua vez, seria o contrário disso, “mais preso” e “não tão moderno”, ligado à ideia estereotipada de tradição, com rígidos ditames estéticos, pouca margem para a novidades e limites no exercício da criatividade do artista. A noção de tradição, para ele, estaria ligada às ideias de antiguidade e

5 Em 2008, a Mangueira estabeleceu uma relação muito próxima o Recife, devido ao enredo sobre o frevo, desenvolvido por ela. Naquele ano, a Prefeitura do Recife foi uma das patrocinadoras do enredo da escola de samba.

imutabilidade; o oposto do que seria a noção de moderno, indicadora de mudanças e inovações.

O contato com o Rio de Janeiro, além de provocar uma mudança na perspectiva da criação do desfile, concedeu a Hilário um *status* positivo diante dos seus pares pernambucanos. O carnavalesco tornou-se conhecido na “área do samba” devido à relação de proximidade estabelecida com o lugar de referência histórica e legitimação estética. Nos termos de Hilário, um carnavalesco precisa se aperfeiçoar continuamente consumindo o Carnaval do Rio de Janeiro para não incorrer no risco de repetir o erro de quem trabalha nas agremiações de frevo: ficar preso à tradição e menos liberto à criatividade artística. Em suas palavras:

É que eles [os carnavalescos do Recife] são muito fechados para a criatividade, muito tradicionais. Eles trabalham como se tivessem trabalhando para uma troça de frevo, pra um grupo de bumba-meu-boi, pra um maracatu. Eles não trabalham para samba. Trabalho para samba é trabalho para samba! Por exemplo, se eles vão botar um boi em cima de um carro, eles querem pintar o boi de tinta óleo da cor do boi, sem enfeite nenhum. Já eu não penso assim, quero botar o boi todo enfeitado de balangandã, todo cheio de brilho. Então a minha mente é aberta, aí o meu boi vai ganhar para o dele, porque eu vou entrar com o boi brilhante e ele vai entrar com um boi de tinta óleo, o impacto vai ser grande (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

Hilário se considerava influenciado pelos trabalhos dos carnavalescos do Rio de Janeiro, principalmente Max Lopes e Paulo Barros. Ele explica sua identificação com esse último: “Paulo Barros não gosta de luxo, ele gosta de ideias. E aqui a gente só pode ter ideias”. Segundo Hilário, a maior qualidade, premissa básica, de um carnavalesco em Recife é a capacidade de criar em uma situação adversa, com recursos escassos. Produzir um desfile bonito com materiais baratos é um desafio que nem todos conseguem, mas, é um aprendizado que deve ser valorizado no contexto das dificuldades do Carnaval do Recife. Nesse sentido, reflete o carnavalesco, se ele for para o Rio de Janeiro terá condição de atuar em qualquer escola de samba, porém, em um movimento inverso, o representante carioca teria muita dificuldade no contexto recifense:

Eu faço qualquer Carnaval no Rio. Aqui a gente tem que fazer de acordo com o que a escola tem pra gastar. Aqui você tem que trabalhar com materiais alternativos, baratos, porém que fique uma coisa que agrade, que fique legal e é o que eu faço. No dia dos protótipos, você vai sentir como vai ficar bonito o Carnaval. Já, no Rio, não, eles trabalham no luxo. Então, é cheio de plumas. Aqui tem que ter ideia e saber comprar material barato para fazer. Essas fantasias de Gigante é tudo material barato. Já no Rio de Janeiro, eles fazem a mesma roupa, mas com material muito mais caro, de outra qualidade. Uma pluma custa R\$14,00, a gente não pode botar pluma em alas. Então, você tem que ter uma criatividade que agrade a todo mundo e que fique bonito, como foi o desfile de Gigante nesse Carnaval. A escola, pra Recife, estava linda (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

O carnavalesco precisa ter a confiança da escola, pois cumpre o papel de “diretor-geral do espetáculo” (CAVALCANTI, 2006, p. 72), dirigindo a criação e coordenando a preparação de várias partes do trabalho coletivo para o desfile. Hilário goza dessa confiança. Ele explicou que na Gigante do Samba, para o Carnaval de 2013, começou pela criação e desenvolvimento do enredo⁶, em meados de março de 2012. Em abril, ele fez a apresentação do projeto (com conceito do enredo, plano do desfile e croquis) para a diretoria e em maio a escola fez um evento de pré-lançamento, em um espaço alugado fora da quadra, restrito a convidados. Hilário fala sobre a festa do pré-lançamento do enredo como outra invenção sua inspirada no que fazem as escolas do Rio de Janeiro, como Beija-Flor e Mangueira:

Aqui também nunca teve festa de pré-lançamento, hoje tem por conta de mim. Essa ideia veio de lá e funciona. A festa de pré-lançamento é um festão, a gente faz num buffet com um telão, e o enredo todo demonstrado em vídeo. Depois a gente faz o lançamento da logomarca e depois tem jantar, uísque, gente bacana. A gente só convida patrocinado. O povo vai de paletó, é uma festa de gala. A

6 Sigo a perspectiva de Cavalcanti (1999, p. 82) que entende o enredo ocupando a centralidade do processo criativo de uma escola: “O desfile é, em essência, a encenação de um enredo, narrado por múltiplos meios em cortejo linear. “Os outros elementos formais – fantasias das alas e dos demais componentes da escola, alegorias e samba-enredo – transformam e ampliam significados já sugeridos pelo enredo. É ele o elemento-chave da forma estética cultural do desfile: sem enredo não há desfile”.

festa já virou um marketing da escola (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

Na sequência, seguem os preparativos para o lançamento do enredo na quadra, com a presença da comunidade e também o início do concurso para a escolha do samba-enredo (com estrutura similar ao que acontece no Carnaval fluminense). Diante das limitações orçamentárias que enfrentam, as escolas de samba pernambucanas consideram a concretização do enredo – sua transformação em música, fantasias e alegorias (CAVALCANTI, 2006, p. 89) – como um processo de negociação entre o ideal e o real. Nem sempre o imaginado será realizado. Para Hilário, seus esforços iniciais se voltavam à preparação dos protótipos das fantasias, que, com o material disponível, deveriam corresponder, o máximo possível, ao que ele imaginara, desenhara e que fora aprovado pela diretoria. Ele aprendeu com a experiências do Carnaval carioca que um bom enredo deve lhe dar conteúdo para criar e inovar, deve promover, como ele fala, “abertura para o *glamour*”

Aprendi com Max Lopes que você tem que pensar num enredo que lhe dê abertura pra você fazer o *glamour* do Carnaval. O enredo desse ano é um enredo de brilho, de visual. Quando eu apresentar as alas, vão sentir isso na pele. Vai ser um enredo forte. Eu tenho na minha mente Gigante pronta, dentro da avenida, e eu sei que vai ser o maior e o melhor Carnaval que ela vai fazer. Então, só quem acredita nisso sou eu, porque sou eu que tenho ela aqui, no papel, eu que risquei, o enredo é meu, então eu sei que vai agradar e muito (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

O enredo da Gigante do Samba em 2013 foi: “A rainha que canta e dança em noite de lua cheia no reinado de Poseidon”. Hilário explicou que partia de várias narrativas mitológicas – ligadas aos mares, oceanos e criaturas fantásticas e religiosas –, considerando-as “lendas” descomprometidas com a verdade da História e, por isso, liberadas para “se criar em cima delas”. Pensou ainda, ao escolher o enredo, na conexão direta com o público, uma vez que, segundo ele, todos conheciam “as lendas” apresentadas. Num processo de livre exercício de imaginação, ele misturou narrativas distintas como se estivessem naturalmente ligadas umas às outras,

elaborando uma improvável coerência na construção de um enredo bem recebido pela diretoria da escola e celebrado pela comunidade. Foi interessante ouvir o raciocínio e a organização das ideias nas suas próprias palavras:

Esse enredo aqui, eu já tinha ele na mente. É um enredo da mitologia grega. É uma lenda e, quando você trabalha com a lenda, você também pode criar em cima. Porque ela não é uma história, é uma lenda viva, na mente de qualquer um. É como se fosse a história da Branca de Neve e dos 7 Anões, que nunca houve, é uma lenda, se você quiser acrescentar mais coisa, pode. Essa história da Gigante do Samba é uma lenda. A gente vai falar da história da sereia do mar e de Poseidon que, segundo a lenda, é um deus grego, pai da mitologia. Ele teve muitos filhos e de cada medusa que ele teve relação nasceu um filho com um poder diferenciado. Um dos primeiros filhos dele se transformou num cavalo alado, um em Tritão – metade peixe, metade homem. Ele em si era um homem muito poderoso, tinha um castelo de ouro no fundo do mar, e uma carruagem onde todos os cavalos-marinhos obedeciam a ele. Quando ele tava com muita raiva dos Deuses, ele fazia aqueles trovões, relâmpagos, virava os navios. Fazia isso também quando tinha muito ciúme das rainhas e das filhas dele. Um dos deuses da mitologia teve relação com Anfitrite, e ela fecundou um embrião no mar, feito uma espuma branca, e daí deu a criação da rainha do mar, a sereia. E daí deu outras criações que dominam as águas. [...] Aí você pode dar um mergulho no fundo do mar sabendo que o mar é rico. A noite de lua cheia aparece [no desfile], porque a sereia cantava quando tinha muito navio no mar; ela cantava pros marinheiros se apaixonarem porque ela era uma mulher devassa que queria se apaixonar por todos os homens. Segundo a lenda, ela levava os navios para o fundo do mar e devorava os marinheiros. Falou em sereia, eu vou trazendo Iemanjá e vou trazendo “flores no mar”, que é uma ala toda de pai-de-santo que vem jogando flores pra Iemanjá, porque, segundo a lenda, a sereia é a mãe de todos os orixás e adora rosas brancas. Então, quando fala da lua, segundo a lenda, se diz que o São Jorge é o guerreiro da lua, então eu tô botando também. Como você tá falando da lua você pode falar também que na noite da lua cheia os lobos se transformam. Mas eu nem vou botar o lobisomem na escola porque é muita história (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

Como não se dedica exclusivamente às demandas da Gigante do Samba, Hilário aproveita o intervalo entre os clientes de seu salão de cabeleireiro e também suas horas livres para criar o projeto do

enredo, os esboços das alegorias e os croquis das fantasias. Vale ressaltar que ele não possui uma equipe de criação, faz tudo sozinho.

É complicado você pensar num enredo, fazer uma sinopse, depois ali você criar os modelos, as roupas, é tudo eu sozinho que faço. Em março, eu começo a fazer os rascunhos. Às vezes eu tô trabalhando, aí tenho uma ideia. Quando eu termino o cliente, vou lá dentro e faço um rascunho rapidinho num guardanapo. Aí de noite, quando eu chego em casa, vou aprimorar o desenho. Quando tá fechada a ideia e a maioria dos desenhos, a gente faz uma reunião e apresento a ideia do enredo e algumas alas. Ali o que for aprovado, é aprovado, o que não for, a gente monta outra ideia, tem o diálogo. Mas, nesses quatro anos que eu tô aqui, nada foi desaprovado, sempre foi tudo aprovado (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

Após o pré-lançamento, começam os preparativos para o lançamento do enredo, na quadra com a comunidade e para o concurso da escolha do samba-enredo. No momento da entrevista com o carnavalesco, o Concurso para a escolha do samba-enredo⁷ estava próximo das finais. O evento durou mais de um mês e, como disse Hilário, é inspirado no modelo carioca. As três eliminatórias movimentaram a quadra da Gigante, tornando-se importante vetor de captação de recursos e promotor de sociabilidades. O concurso cresceu nas etapas finais, com direito a casa lotada, torcidas organizadas que trouxeram fogos de artifício, cópias das letras dos sambas concorrentes, faixas e cartazes⁸.

7 Sobre o conceito de samba-enredo, sua relação com a categoria de performance e o concurso de samba enredo, ver Cavalcanti (2006).

8 O samba escolhido foi o do consagrado compositor, Belo Xis. Aos poucos ele foi absorvido pela bateria e aprendido pelos integrantes da escola com os esforços de repetição nos ensaios e nas festas realizadas de setembro, fim do processo de seleção, até o Carnaval de 2013. Segue a letra do samba-enredo vencedor:

Gigante é amor, é pura paixão/ Explode no peito o meu coração/ É show de alegria, que felicidade/ De verde e branco colorindo a cidade/ Vou mergulhar nesse mar de encantos e magia/ As águas vão purificar meu olhar/ Eu quero ouvir sereias cantar/ São Jorge guerreiro na luz do luar/ Gigante é esse mar de alegria/ Vem da Grécia a mitologia/ Mistérios eu vou desvendar/ Vou navegar no meu barco minha água vai na proa/ Chuva grossa é tempestade, chuva fina é garoa/ Vou levar minha oferenda, vou jogar flores no mar/ Pra Iemanjá/ Uma carruagem dourada cruzando os sete mares avistei/ Puxada pelos cavalos marinhos, me encantei/ Poseidon o rei dos mares, mistérios veio revelar/ Tem pérolas negras nas conchas douradas/ Castelo de ouro no fundo do mar/ Mar, misterioso mar, mar que me faz sonhar o tempo inteiro/ Me dê um banho de emoção, que na sua proteção estão os bravos marinheiros.

Concomitante à escolha do samba enredo, o carnavalesco trabalhava na confecção dos protótipos das fantasias e na construção das alegorias. Lacerda, o presidente, explicou que por uma questão de economia, "na Gigante quase tudo do processo criativo é feito na quadra, ou em espaços no entorno da comunidade"⁹, até dezembro ou janeiro, quando finalmente seria alugado um galpão para servir de barracão, com mais espaço para fazer as alegorias, próximo ao centro do Recife, onde ocorre o desfile. Vale ressaltar que, como vimos no capítulo anterior, em outras escolas de samba, até mesmo do grupo especial, como a Unidos de São Carlos, tudo é feito na rua ou nas casas dos componentes, vizinhos e quintais disponíveis de empréstimo; não há quadra tampouco barracão.

A produção dos protótipos das fantasias, o primeiro exemplar a servir de modelo para a confecção das demais, é uma etapa muito importante. Do mesmo modo como ocorre no Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 2006)¹⁰, depois de ter os protótipos prontos, os "diretores de ala" se responsabilizam por confeccionar e vender as fantasias, ou seja, organizam suas alas. Hilário informou que trouxe do Rio de Janeiro esse modelo de construção do desfile para a Gigante. Em seus termos, copiar a organização das escolas cariocas é uma forma de modernizar o mundo do samba pernambucano, todas deveriam seguir esse modelo para "não ficar para trás":

A forma de organização da escola é parecida com o que eu aprendi no Rio. Antigamente Gigante também não tinha essa estrutura, eu que trouxe essa informação. A estrutura de primeiro era assim: Gigante fazia todas as roupas, aí, no dia, vinha aquele bolo de gente pegar a roupa, era uma danação. Hoje aqui tem diretores de ala, como no Rio. Aquela senhora ali é diretora da ala de "São Jorge", ela tem todos os componentes dela. Ela confecciona e vende, ela que

9 Hilário conta que as alegorias estavam sendo feitas em Água Fria, um bairro vizinho, na casa de uma pessoa que tinha um terreno grande e fez um "preço camarada".

10 Cavalcanti (2006, p. 189) descreve o esquema de produção de fantasias utilizado pela Mocidade Independente de Padre Miguel desde 1992, copiado com adaptações por Hilário para a Gigante do Samba: "[...] excetuando os destaques, mestre sala e porta-bandeiras, que são fantasias únicas, a reprodução das fantasias se fazia a partir de um primeiro molde exemplar denominado protótipo, confeccionado no barracão. Uma vez pronto os protótipos, sua reprodução era realizada nos ateliês dos chefes de ala [geralmente instalados nas suas próprias casas] e era comercializada por eles".

resolve. Quando chega o dia, ela já tem todo mundo certo, ela que vai distribuir a roupa, ela que vai se virar com tudo. No dia, cada um pega seu ônibus e vai para a avenida. Aí lá eu vou ter um papel já com a escola montada ala por ala, cada diretor tem um papel desse, com o nome da ala dela, aí ela já sabe onde ela vai se localizar, atrás de tal carro, de tal ala. Na hora que começa arrumar a escola, todo mundo já sabe que setor vai ficar. E hoje quem não copiar Gigante não vai conseguir fazer Carnaval direito, porque toda a ideia de Gigante eu trouxe do Rio que é a matriz, a modernidade (HILÁRIO, CARNAVALESCO, GIGANTE DO SAMBA).

A distribuição dos protótipos para os diretores de ala ocorre depois da festa, quando é repassado também o valor do custo da fantasia e a sugestão do preço de venda, pensando na margem de lucro para o diretor de ala, que tem como meta a venda de cinquenta fantasias. Três alas são produzidas gratuitamente para a comunidade, doadas aos integrantes que não têm recurso para pagar. Além das três alas da comunidade, a escola doa outras fantasias para aqueles sem condições financeiras e que não conseguiram espaço nas alas gratuitas. Ou seja, o modelo é muito mais um esquema de organização eficiente do que lucrativo.

As fantasias da comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, rainha da bateria, bateria e baianas não entram nesse esquema, são confeccionados na quadra ou na casa de Hilário, por se tratarem de itens de julgamento ou de fantasias de maior importância para o conjunto. Para as escolas com mais recurso ou articulação, como a Gigante, há também a possibilidade de ter integrantes com fantasias de destaques (luxuosas) que, em geral, são contratados/alugados de artistas da cidade, participantes dos concursos de fantasia do circuito de bailes de Carnaval fechados, como o Baile Municipal ou o Bal Masquê, os mais importantes.

Segundo ele, Pernambuco é “fraco em termos de fantasia”, as roupas das porta-bandeiras das suas concorrentes, por exemplo, parecem de baianas de maracatu, não têm o “glamour diferenciado do samba”. Em sua reflexão, as escolas pernambucanas aparecem alojadas em dois polos distintos, mediados pela aproximação e distanciamento dos conteúdos provenientes do desfile carioca, nos quais se inscreve a Gigante do Samba, de um lado, mais próxima dos

repertórios cariocas, e as demais, do outro, ligadas à estética local. Essa produção se materializa na Festa dos Protótipos das Fantasias.

No dia da edição 2012 da Festa dos Protótipos, os componentes que atuariam como modelos para o desfile chegaram mais cedo à quadra para se maquiarem e ajustar as roupas e adereços. Hilário coordenou os preparativos, pois, queria: "todo mundo, lindo, maquiado, na ordem do desfile, porque eles representam o meu trabalho". A diretoria também chegou cedo para a organização por se tratar de uma festa trabalhosa, que muda o espaço da quadra. Instalou-se uma passarela no meio do salão, por onde desfilaram os protótipos, e uma iluminação especial com um jogo de luzes coloridas, além de canhões de papel picado que produziram uma chuva de confetes. O teto e a própria passarela foram decorados com malhas, priorizando as cores da escola, verde e branco. Cadeiras foram dispostas ao redor da passarela, mas logo foram ignoradas pelo público eufórico.

Para Do Carmo, secretária da Gigante do Samba, a Festa dos Protótipos serve especialmente para dar satisfação à comunidade acerca das ideias e da criação para o Carnaval, também para agradecer o apoio e, sobretudo, iniciar a produção e a venda das fantasias. Em tese, as fantasias mais bem avaliadas no desfile seriam as mais requisitadas para a venda:

Essa festa dos protótipos é a apresentação das fantasias do próximo ano. É para comunidade, para agradecer o apoio e para ela se alegrar, se animar. A partir do momento que veem as fantasias, é tiro e queda, as pessoas se animam e botam para quebrar. Para a diretoria é a melhor parte, é o orgulho da escola, é mesmo que ela já tá desfilando porque é uma de cada, mas daí você sabe que vão ter 60 peças de cada. Aí agora que começa realmente o trabalho (DO CARMO, SECRETÁRIA, GIGANTE DO SAMBA).

A bateria "Rolo Compressor" esquentou o salão antes do desfile. Com um pouco de atraso, ela deu início ao evento com a "casa cheia", executando o samba-enredo vencedor. A cada fantasia na passarela, Hilário, no microfone, explicava o nome da ala e chamava a atenção da audiência para os detalhes criativos. Existia uma relação didática importante, uma vez que o público presente, incluindo a diretoria, conectava as fantasias ao enredo por meio da

explicação do próprio carnavalesco. A apresentação, assim, ajudava a compreensão da narrativa e provoca expectativas.

Perguntei a Marize Félix, diretora da Gigante do Samba, se com a exposição pública do conjunto das fantasias do desfile corre-se o risco de a diretoria ou a comunidade não gostar de uma ou outro figurino apresentado. Ela respondeu que embora a partir dos protótipos seja possível projetar uma imagem do desfile, o Carnaval é imprevisível. Algo que não funciona bem na passarela da Festa pode vir a ser muito interessante no desfile. Além disso, alertou a experiente diretora, a performance dos desfilantes “dá vida” às fantasias e isso conta positivamente para visualizar a beleza da ala no Carnaval.

Para o desfile dos protótipos as luzes centrais da quadra foram apagadas e a iluminação especial, mais cênica, marcava a decoração da Festa. Cores fortes realçavam as fantasias e atribuíam um charme à passarela. Hilário seguia convocando as alas pelos seus nomes, uma a uma, e a fantasia era apresentada por um breve texto feito pelo próprio carnavalesco. O público reagia com intensidade e era ainda mais contundente quando o/a desfilante realizava uma performance animada, ou quando a fantasia chamava atenção.

Ao fim da festa, os diretores de ala assumem a responsabilidade de concretizar o que foi apresentado, e o carnavalesco só voltaria a encontrar suas fantasias quatro meses depois da Festa dos Protótipos, já na avenida. Todavia, ele deveria se manter ligado à execução das fantasias, dialogando constantemente com os diretores de ala:

Eu, depois da Festa dos Protótipos, teoricamente teria folga das fantasias. Só veria isso agora no Carnaval, como o povo do Rio faz. Mas eu coordeno de longe e, às vezes de perto, quando vou visitar. Eu fico procurando saber como está, vou nas casas dos diretores de ala para ver como está. Caso eles não acertem fazer, eles vêm aqui na quinta à noite, e eu faço na frente dele pra ele ver como é (HILÁRIO, GIGANTE DO SAMBA).

Ao terminar as apresentações, a festa continuou na quadra. A bateria encerrou sua apresentação, mas o brega eletrônico recifeense passou a tocar nas caixas de som. A parcela mais jovem da

plateia ficou no espaço, o bar se manteve aberto, música e bebida garantiram consumo e diversão até a madrugada. Cavalcanti (2006) analisou a Festa dos Protótipos da Mocidade Independente de Padre Miguel, no Rio de Janeiro, como uma “reunião de trabalho festiva”¹¹. O caso recifense parece ser diferente, a ambiência é bastante celebrativa, trata-se de uma festa de fato. Os dois eventos, porém, igualmente demarcam a introdução das alas diretamente no processo de produção do Carnaval.

4.2 A Noite das Baianas: memória e tradição

Assim como nas escolas de samba do Rio de Janeiro, em Pernambuco as baianas ocupam um lugar especial na experiência carnavalesca¹². No calendário festivo das escolas dos dois estados há momentos de celebração às baianas – mulheres respeitadas pela comunidade e importantes para os desfiles (CAVALCANTI, 2006)¹³. Em Recife, as baianas significam, tal qual no Carnaval fluminense, as mulheres mais velhas, tidas como matriarcas das agremiações, detentoras do

11 Informa Cavalcanti (2006, p. 206): “Embora denominada festa, a apresentação dos protótipos às alas, pelo seu caráter interno e setorizado, pode ser melhor definida como uma reunião de trabalho festiva”.

12 Ronald Ericeira (2004, p. 76) explica as origens das baianas e a sua ligação com as “Tias do samba”: “[...] geralmente são mulheres mais idosas, representando as origens e o ventre das escolas de samba. Foram as “Tias” que abriram as portas de suas casas para a produção do samba, fornecendo aos sambistas um ambiente, ao mesmo tempo recluso e acolhedor, onde pudessem cantar suas dores, seus prazeres e amores. Até a década de 1920, as rodas de samba aconteciam nas salas de visitas e no fundo de quintal das residências dessas senhoras. Na sala de jantar, a polca e o maxixe faziam boca de cena para o samba que até então era proibido pela polícia. Moura (1983) acredita que o mito fundador do samba carioca se confunde com a casa de Tia Ciata, pois foi em uma das noitadas na casa desta brejeira baiana que o primeiro samba, composto de letra e melodia, foi produzido: “Pelo telefone”, obra musical composta por Pixinguinha, Donga e por ela própria. A importância histórica destas “Tias” as tornou um relevante personagem feminino nas escolas de sambas, geralmente ocupando o papel da tradição, do saber, do respeito e da maternidade”.

13 Segundo Cavalcanti (2006, p. 217-218), “As baianas são uma ala de evolução. Como as demais alas da escola, à exceção da bateria, não são julgadas por nenhum quesito específico. Ocupam, todavia, um lugar especial no conjunto das alas, e no desfile evoluem segundo uma coreografia característica e muito apreciada: giram de tempos em tempos em torno do próprio corpo, rodando sua ampla saia na avenida [...]. A ala compunha-se obrigatoriamente de senhoras”.

conhecimento sobre a história e guardiãs da memória¹⁴ do grupo (ERICEIRA, 2009).

Na Gigante do Samba ocorre anualmente ao menos duas “feijoadas para as baianas”, eventos com vistas a arrecadar recursos para a confecção das fantasias dessa ala, uma vez que elas são doadas pela escola. Essas feijoadas ocorrem no domingo, a partir das 12h e se prolongam a tarde inteira. São dias festivos regados à samba, cerveja e feijoada preparada pelas próprias baianas. São momentos de confraternização e o público, em geral, é o da “Família Gigante”¹⁵, integrantes da escola e seus parentes, membros da comunidade e vizinhos. Não tem a bateria animando, mas o som mecânico toca samba a tarde inteira, principalmente os famosos sambas-enredos do Carnaval carioca.

Além desses encontros, a Gigante promove a Noite das Baianas. Nessa festa elas não trabalham, são as estrelas do evento. Trata-se de uma noite especial que envolve elementos da tradição pernambucana e segredos religiosos de matriz africana¹⁶, o que o faz ser um momento festivo singular, como explicou a organizadora da festa, Marize Félix.

Marize, além de coordenar a bateria mirim, é a diretora responsável pela ala das baianas. Se por um lado, a bateria mirim - composta por crianças e jovens da comunidade da Bomba do Hemetério - denota sentidos de continuidade e futuro; por outro lado as baianas representam a força do passado e a ancestralidade. Para ela, essa ala ocupa, de fato, “um lugar especial no conjunto das alas”. São as mulheres mais velhas, as matriarcas, avós, bisavós, guardiãs das

14 A perspectiva de memória aqui adotada se alinha com a de Joel Candau (2011). Para ele não existe, nas dimensões individuais e coletivas, memória sem identidade, uma depende da outra, tanto quanto não há lembrança sem esquecimento. A memória permite que experiência social se inscreva na noção de duração ou continuidade.

15 Sobre a ideia de família nas escolas de samba ver Piccirillo (2018), que analisa os discursos das baianas e a forma como mobilizam tal noção na experiência das baianas da Unidos do Peruche (SP). Ver ainda Ericeira (2009) que discute a ideia de família mobilizada pela Velha Guarda e pelas baianas da Portela (RJ) a partir dos conceitos de casa e rua de Roberto DAMatta.

16 Sobre práticas religiosas de matriz africana e escolas de samba ver Alexandre (2018), um estudo de caso sobre a escola de samba Vai-Vai, de São Paulo, e suas festividades ligadas a Exu e Ogum.

memórias da família de sangue, da “família do samba”, mantêm uma relação de reverência e afeto com os demais integrantes.

Na perspectiva de Marize, uma escola de samba é boa quando ela trata bem as suas baianas. Em sua teoria, quando essa ala é grande e bem apresentada, a escola de samba é igualmente bem estruturada. Cuidar das mulheres “com história” na agremiação é “cuidar da história da escola e de suas tradições”¹⁷. História, tradição e afeto são, portanto, pilares fundamentais para uma agremiação de Carnaval, e as baianas representam esse alicerce:

Falar de baianas em uma escola de samba é como falar de uma parte importante do corpo, como o coração. A escola que tem uma bela ala de baiana, você pode ver que essa é uma escola estruturada, uma escola que tem união e amor. Uma escola que, em Recife, sai com 50 e 60 baianas, é uma escola articulada, que tem muita história. Primeiro porque a ala das baianas é uma ala de pessoas que estão dentro da escola de muitos e muitos anos. [...] Temos um grande grupo, uma ala de baiana maravilhosa, se você ver uma escola com um grupo assim, pode escrever, é um grupo com potencial (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

A atenção dada ao coração da Gigante do Samba se reverte também em ações para qualidade de vida dessas mulheres. Marize organiza sistematicamente pequenas confraternizações e passeios entre as baianas para promover integração e fortalecer os vínculos¹⁸. A diretoria da Gigante do Samba entende que cuidar das baianas é

17 Felipe Ferreira e Vânia Maria M. Araújo (2015, p. 313) explicam que no Rio de Janeiro, entre os anos de 1970 e 1980, enquanto algumas escolas assumiam claramente o “discurso da espetacularidade”, como a Mocidade Independente de Padre Miguel, a Imperatriz Leopoldinense e a Beija-Flor, outro movimento se forjava no debate sobre a tradicionalidade. As baianas de escola de samba se inscreviam nos significados da tradição, o de “grandes guerreiras do samba”, a serem valorizadas por representarem a história do samba e das suas agremiações. Os autores analisam que a baiana é uma personagem construída sob o signo da tradicionalidade, por isso, transitam entre o lúdico e o sagrado, na interface entre a festa carnavalesca e a cultura do samba. Para eles, “a difusão do discurso em torno da baiana e de sua relação com a própria “origem” das escolas de samba seria um momento importante para a caracterização destes grupos como popular e autêntico. Legitimava-se, desse modo, a ideia de um Carnaval puro e ligado às raízes negras”.

18 Como exemplo de atuação, acontecia na quadra, em 2013, um projeto da Prefeitura do Recife relacionado à educação física especializada para terceira idade, atendendo as baianas e outras mulheres da comunidade.

“cuidar da história e de suas tradições”, é dar atenção ao “coração da escola”, afirmava Marize. O reflexo desse trabalho, de acordo com ela, é o amor pela Gigante do Samba que as baianas cultivam, manifestam e ensinam.

A Gigante sempre teve muito cuidado, muito carinho pela ala das baianas. Só que hoje a gente vem buscando cuidar melhor delas, exercer um papel social, um trabalho de cidadania. Hoje elas têm grupo de passeio, elas têm exercício físico dentro da escola. Aí a gente percebe que elas ganharam mais ânimo, se sentem em grupo. E, quando elas se vestem e cantam, com toda a energia e amor, nos ensaios e na avenida, mais do que qualquer outra ala, eu penso que só pode ser fruto desse trabalho de humanização. Quando elas entram na avenida, arrancam aplausos da emoção. Entenda, não pelo visual, mas é a força de cada uma delas, mulheres poderosas, fortes. Cada uma com a sua personalidade, mas todas com uma história para contar e, acima de tudo, todas amando Gigante (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

A Gigante realiza duas edições “feijoada das baianas” e o dinheiro arrecadado é destinado a produção do figurino dessa ala. A maior parte do material para a confecção dessas fantasias é comprada no Rio de Janeiro, por ser mais barato, se comprado em grande quantidade, e pela oferta de materiais inovadores. Marize e Lacerda (o presidente) destacam a importância da doação das fantasias para a ala das baianas por sua relevância simbólica e pela difícil situação financeira da grande maioria das integrantes. Marize contou os detalhes dessa dinâmica:

A estrutura para a ala das baianas funciona assim: o carnavalesco desenha o figurino, e a gente, junto à diretoria, vai fazendo o protótipo, pegando todo o material que vai fazer parte do contexto daquela fantasia, e vai fazendo o orçamento em cima da quantidade de pessoas. A escola tem um caixa e, dentro desse caixa, a prioridade é comprar as roupas da ala das baianas, da bateria, do pessoal da comissão de frente. Lacerda [o presidente], e o carnavalesco [Hilário] vão ao Rio de Janeiro, compram lá o material porque é mais barato e, quando voltam, a gente já tem tudo custeado. A gente faz alguns eventos, como a feijoada das baianas, duas vezes por ano, e tem também o evento da Noite das Baianas, que é um dos mais fortes. Também buscamos outros recursos como rifas, piquenique, cotinha e é assim que a coisa funciona, é bem do pequenininho para o

grande. E, quando chega no final, a roupa pronta, essas baianas não tiram do seu dinheiro. Até porque a maioria não tem condições, são empregadas domésticas, ganham salário-mínimo, são lavadeiras, diaristas, manicures. Então, desde a gestão de Lacerda, a gente fez questão de não receber dinheiro. Elas são prioridade, mas outros segmentos, a gente também não quer dinheiro, a gente vai até onde pode na simplicidade, mas o intuito é que os figurantes, sambista vão para a avenida satisfeitos, bem-vestido e sem tanto custo, sem tirar da sua feira, da sua despesa. Aí elas ganham suas roupas e até o transporte delas [das baianas], a gente tem gratuito pra levar pra avenida [...] É um grupo que emana muito amor, mas são mulheres pobres, de idade, sofridas, mulheres que precisam receber de volta respeito, atenção e cuidado que às vezes a vida não deu (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

Nas vésperas da Noite das Baianas, Marize solicitou minha ajuda para a elaboração de um vídeo com essas mulheres tão importantes, com vistas a capturar alguns depoimentos sobre a relação delas com a escola, para ser exibido no evento. Aceitei e, no dia marcado, na quadra, estavam reunidas vinte baianas em uma grande roda de conversa, uma espécie de grupo focal e uma oportunidade única de ouvir essas mulheres¹⁹. Uma oportunidade única de ouvir histórias sobre a agremiação, inevitavelmente misturadas com as suas histórias de vida. Dois elementos se repetiam em suas falas: o papel de guardiãs da memória e representantes da história e da tradição da Gigante do Samba; e o forte vínculo afetivo com a escola desenvolvido ao longo dos anos. Esses elementos estão envolvidos nas narrativas sobre o sofrimento que passaram para enfim encontrar alegria no samba. Falaram das dificuldades e impedimentos que enfrentaram, expuseram preconceitos de gênero e a desigual dinâmica social constitutiva da experiência das mulheres que também se reflete no Carnaval.

Na hora, quando eu vejo botar aquela fantasia em cima de mim, parece que o mundo não existe mais, fico na alegria maior do mundo. Por isso eu dou meu sangue à Gigante, o que ela precisar de mim,

19 A roda de conversa/grupo focal teve duração de duas boras, nem todas as baianas falaram, mas muitas se manifestaram sobre temas distintos abordados ao longo da dinâmica. Depois de transcritas e analisadas, trouxe algumas falas que apontam para recorrências acerca da experiência de ser baiana na Gigante do Samba.

na minha pobreza, eu dou para a Gigante. Não cobro nada da minha Gigante, e quem gosta de Gigante não cobra nada, só doa amor e para sempre. Eu guardo a memória desse lugar, vi gente crescer, sei de muitas histórias desse povo aqui tudo [...] Desfilo há 25 anos, mas, há mais de 40 que eu gosto, mas o meu marido não deixava, com frescura de ciúme, não podia desfilar porque os homens iam me catar. Depois que Deus levou ele, eu entrei no samba e só saio quando eu morrer (DONA TERTA, BAIANA, GIGANTE DO SAMBA).

É um amor muito grande pela escola. Eu acho que se Gigante acabar eu já tô acabada primeiro. Continuo aqui firme e forte. Teve homem que já quis me impedir, mas eu não deixei. Mas a vida com filhos pequenos, trabalhos, me impedia muito. Depois de mais velha, sem marido, com filho crescido, eu consigo vir e ser feliz aqui. Nós, baianas, somos muito importantes, a gente é a tradição de Gigante (D. CARMINHA, BAIANA, GIGANTE DO SAMBA).

Vivia numa solidão, numa tristeza, não podia fazer nada que meu marido não deixava. A partir do momento que cheguei aqui, é uma felicidade. Eu sei que a gente é o coração da Gigante, a gente é a história e a tradição desse lugar. Os mais jovens devem respeitar a gente, a história. Aqui me sinto querida. É uma emoção que faz tão bem para mim, a gente ganha essa roupa de coração, porque isso aqui é uma família para a gente (DONA MARLUCE, BAIANA, GIGANTE DO SAMBA).

Para algumas dessas senhoras, como Dona Maria e Dona Eunice, ser baiana é se relacionar com o sagrado, com o mistério que atravessa a longevidade da agremiação e o êxito nas competições:

A baiana é a força da escola. Uma escola sem baiana não existe, morre. Porque a gente vem com todo o axé da escola. Emocionamos o público. O axé das baianas de Gigante é forte, viu? Nós representamos um grande papel dentro da escola, somos a tradição, representamos a história da escola, e aqui tem muito amor depositado (DONA MARIA, BAIANA, GIGANTE DO SAMBA).

Uma escola sem baiana não é escola de samba porque a gente tem o axé que é o que emociona. Nós representamos um grande papel dentro da escola, entendeu? Decidi ser baiana porque minha mãe faleceu. Minha mãe era do candomblé e ela tinha uma preta velha, então, para homenagear essa entidade da minha mãe foi que eu decidi desfilar pela escola de baiana. Para homenagear a preta velha da minha mãe, entendeu? Porque tem tudo a ver com o nosso papel de baiana. Tem um mistério, entendeu? E o axé vem daí (D. EUNICE, BAIANA, GIGANTE DO SAMBA).

A Noite das Baianas da Gigante do Samba acontece há mais de vinte anos²⁰ e é vista pelo presidente, Lacerda, como a festa "da tradição de Gigante". Ele complementa: "não tenho notícia de festa igual a essa no Brasil, acho que ela é só nossa. É a cara da Gigante". Geralmente realizada na primeira sexta feira de dezembro (embora algumas edições tenham ocorrido no domingo), trata-se de uma celebração visivelmente relacionada às religiões afro-brasileiras e cujo sentido, além da homenagem às baianas, é o de garantir proteção e ajuda espiritual para o Carnaval da escola.

No entanto, como é comum no Brasil que as "entidades sobrenaturais que nos protegem [...] podem ser de duas tradições religiosas aparentemente divergentes" (DAMatta, 1986, p. 117), dias antes da Noite das Baianas, a Gigante do Samba se dedica a organizar uma missa na igreja católica da comunidade, em devoção à Nossa Senhora da Conceição. Dois dias antes da Noite há um ritual de defumação da quadra, para a "limpeza espiritual" do espaço, na época realizada pela baiana mais antiga da agremiação, que também era mãe-de-santo, Dona Terta. Foi ela também a responsável pelo preparo da cesta com as oferendas, a ocupar lugar de destaque no evento. O momento da defumação e do preparo das oferendas são restritos apenas às baianas e a alguns membros da diretoria, há segredos que envolvem o evento e que comunicam muito sobre o perfil da festa (Simmel, 1979)²¹. As demais baianas ainda cuidam das comidas da festa e cada uma traz um prato para a ceia, como frutas, acarajé, farofa e pipoca.

A quadra foi toda decorada, como explicou Marize, "com motivos rústicos". Velas, folhas de coqueiro pelas paredes, uma mesa forrada com toalhas brancas, arranjos de frutas e alguidares de barro. Não havia palco. No meio da quadra, havia uma esteira de palha no chão, em cima dela vários outros alguidares contendo as comidas. No centro foi colocada a enorme cesta a ser ofertada,

20 A diretoria não sabe com precisão esse dado cronológico, mas todos confirmam ser mais de 20 anos.

21 Para Simmel (1979), o segredo também comunica, é um organizador das relações, tão importante quanto outras formas de comunicação.

com flores e frutas. Tudo disposto de forma similar a um ritual de candomblé.

Na hora marcada para o início do evento, a quadra já estava cheia. Uma hora depois, quando as baianas já se faziam presentes e prontas, o vídeo documentário (do qual ajudei a fazer) foi exibido em um telão e recebido com emoção por elas, pelo público presente, apesar da sua natureza amadora. Na sequência, o público presente, que já conhecia a dinâmica do ritual, organizou-se em círculo ao redor da cesta de flores, no aguardo da celebração. Marize, então, abriu o evento com um discurso:

Bom, gente, estamos aqui, mais uma vez, reunidos para cumprir uma tradição no calendário da Gigante do Samba. É uma festa nossa, da comunidade para as nossas baianas, em homenagem às nossas baianas. Elas são o símbolo da história da Gigante, a nossa tradição. Então, falando em tradição, convidei mais uma vez o Maracatu, que é da terra, assim como nós, dos negros, dos escravos. É tambor igual a gente, e é Pernambuco, é da cultura pernambucana. Nós juntos somos a cultura Pernambucana, e essa noite celebra isso, a nossa cultura na quadra da Gigante do Samba (MARIZE, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

As luzes da quadra foram apagadas, acenderam-se as velas, embora, depois desse começo, as luzes periféricas (mais distantes da quadra) foram ligadas. A atração da festa não é a bateria. A música ficou por conta do Maracatu de Baque Virado Encanto da Alegria²². As baianas, ao som do Maracatu, entraram devagar no espaço, rodando, umas com suas roupas de Carnavais passados, outras vestidas de branco e axós²³, e todas com torço na cabeça. Cerca de 40 baianas, num total de 60, participaram. Ao entrar na roda, as baianas dirigiram-se ao centro, na busca do seu alguidar com as comidas que trouxeram, colocaram-no na cabeça e seguiram dançando em movimento circular, numa grande roda. Elas deram muitas voltas ao som da batida forte do Maracatu, girando e dançando com

22 Já participaram de outras edições os Maracatus Leão Coroado, Raízes de Pai Adão, e o Afoxé Ilê de Egbá.

23 Partes das roupas do cerimonial do candomblé.

os alguidares na cabeça até que, em dado momento, elas passaram a distribuir as comidas. O público podia participar da roda, dançar nela, girar com as baianas, comer as comidas distribuídas.

O conceito da Noite das Baianas, “uma festa profana ligada ao sagrado”, como definiu Marize, justifica o bar da escola aberto, a vender cervejas e refrigerante, assim como justifica o comportamento das pessoas, bebendo e conversando trivialidades ao lado da roda que parecia um ritual religioso.

Menos de uma hora depois, Dona Terta pegou a cesta de flores no meio da quadra para despachá-la em seu devido lugar de oferenda. As demais baianas a seguiram em cortejo no baque virado do Maracatu, em direção ao portão de saída da quadra. O público acompanhou o movimento com muitas palmas e fogos explodiram. As baianas lançaram rosas e jogaram perfume. Pessoas pediam flores, faziam pedidos, eram borrifadas com alfazema, alguns pareciam rezar. Do lado de fora, um carro esperava, para a condutora da cesta e Marize seguirem rumo à praia para despachar a cesta no mar.

O Maracatu continuou tocando em frente à quadra da Gigante e o público se envolvia com a batida poderosa das alfaias. Antes da festa acabar, Marize concluiu: “Dever cumprido. A escola está renovada. A gente homenageia elas e homenageia a nossa história ao mesmo tempo”. E o samba voltou a imperar na quadra até findar a madrugada.

4.3 Duas festas e um Carnaval Rio-Recife

As duas festas ajudam a localizar o jogo de aproximação e distanciamento entre os Carnavais do Recife e do Rio de Janeiro, operado pelos sambistas pernambucanos. Um jogo que mobiliza a experiência social, a memória coletiva e a imaginação criativa dos grupos carnavalescos. Essas festas estruturadas, para efeito analítico, como opostos complementares, revelam a ordenação de referenciais simbólicos e o agenciamento das categorias tradição e modernidade.

O antropólogo Gérard Lenclud (2013)²⁴ chama a atenção para a relativa indefinição da ideia de tradição devido a recorrência irrefletida do seu uso e a indistinção entre sua aplicação analítica e aquela do senso comum. Essa imprecisão faz o termo tradição abarcar, ao mesmo tempo, os conteúdos simbólicos, os modos de seleção, de apresentação e de transmissão desses mesmos conteúdos. Tradição, enquanto categoria analítica imprecisa, parece pressupor forma e conteúdo, estética e mensagem cultural, repasse e preservação, e essa ubiquidade torna o termo escorregadio (LENCLUD, 2013).

Tradição no campo do Carnaval é uma noção complexa, seu uso se ampara quase sempre em oposições binárias classificadoras cujos sentidos dizem respeito ao tempo histórico (passado/presente); às operações sociais (mudanças/continuidades); aos sujeitos envolvidos nas dinâmicas sociais (conservadores/inovadores); aos qualificativos estéticos e performáticos (moderno/tradicional); e às fronteiras espaciais das matrizes referenciais (autêntico/inautêntico). No mundo social do Carnaval do Recife, essas construções dicotômicas, genéricas e classificadoras mobilizam as discussões das quais participam os mediadores intelectuais e os sambistas, agentes em disputas em torno da tradição e, fatalmente, de seu par “modernidade”.

A tradição, então, é uma noção útil e recorrente para as ciências sociais produzirem entendimentos sobre a sociedade e a cultura, mas também, como reflete a antropóloga Renata de Sá Gonçalves (2010), a cultura popular apresenta múltiplos planos de formulação da tradição. Os sambistas pernambucanos agenciam o binômio tradição e modernidade, manipulam constantemente as noções de tradicional e moderno, como aparece nos discursos, conceitos e práticas que forjam a Festa dos Protótipos e a Noite das Baianas. A antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2001, p. 8) reflete

24 No artigo intitulado “A tradição não é mais do que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia”, Gérard Lenclud (2013) discute a ideia de tradição pensando no trabalho do etnógrafo em “comunidade tradicionais”. No entanto, o texto sugere bons insights para a reflexão sobre tradição e carnaval.

sobre o movimento dos artistas da cultura popular de interpretar de modo circunstancial e idiossincrático às noções de tradicional e de moderno:

Tradições são histórias, e como tal criadas, desfeitas, retomadas e, sobretudo, a ideia de tradição [e de seu par “moderno”] é ela mesma um valor trocado e transformado em teias de relações sociais que precisam ser contextualizadas [...]. A cultura popular interpreta as noções de tradicional e moderno dentro de seu próprio universo de relações. Estabelece assim distinções internas, nunca absolutas e imutáveis, que buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso com as quais inevitavelmente se depara (CAVALCANTI, 2001, p. 8).

Nesse sentido, o carnavalesco da Gigante do Samba, Hilário, ao relacionar as escolas de samba de Pernambuco ao universo simbólico e conceitual daquelas do Rio de Janeiro, propõe uma formulação própria sobre tradição. O Carnaval do frevo, ligado à tradição, seria conservador por ser avesso às mudanças, cerceando a inovação dos carnavalescos, mantendo-se ligado ao passado e à repetição das fórmulas estéticas. O das escolas de samba, por sua vez, seria o oposto, pois sua tradição estaria inscrita na mudança constante, na renovação estética, na ousadia e criatividade dos fazedores.

Lencloud (2013, p. 152) afirma que a ideia clássica de tradição seria “a ausência de mudança em um contexto de mudança”. Na formulação apresentada por Hilário, a mudança forjaria a própria tradição das escolas de samba do Rio de Janeiro, a qual deveriam seguir as suas congêneres pernambucanas. Nessa teoria, as escolas fluminenses não seriam confrontadas com o seu passado, o que daria total liberdade de agência para os sambistas manipularem os conteúdos carnavalescos. Por outro lado, a tradição aprisionaria as agremiações de frevo por ser essencialmente uma imposição do passado, um legado que limita a atitude criativa dos carnavalescos.

A proximidade com o modo de produção e a forma de apresentação das escolas de samba do Rio de Janeiro, no pensamento de Hilário, dão aos sambistas pernambucanos autoridade para reclamar uma herança exclusiva, não compartilhada com as demais manifestações carnavalescas pernambucanas; e os conecta a um uni-

verso mais expandido e prestigioso de relações simbólicas, que não apenas aquele inscrito no Carnaval do Recife, na qual nem sempre eles se sentem contemplados.

O passado e o presente das escolas pernambucanas, para Hilário, estaria ligado à história e a atualidade de suas coirmãs fluminenses, mesmo que elas nunca tenham se cruzado, que a maioria das agremiações do Rio de Janeiro nem saibam da existência das similares nordestinas. Esse movimento de formulação da tradição, Lencloud (2013, p. 157) chamaria de "filiação inversa", porque a tradição é, segundo o antropólogo francês, uma retroprojeção na qual os atores do presente moldam o passado:

Resulta disso que o itinerário a seguir para esclarecer sua gênese não toma o rumo que vai do passado ao presente, mas o caminho pelo qual todo grupo humano constitui sua tradição: do presente ao passado. Em todas as sociedades, inclusive nas nossas, a tradição é uma "retroprojeção", fórmula que Pouillon explicita nesses termos: "Escolhemos aquilo pelo qual nos declaramos determinados, nos apresentamos como continuadores daqueles que fizemos nossos predecessores". A tradição institui uma "filiação inversa": ao contrário dos pais engendrarem os filhos, os pais nascem dos filhos. Não é o passado que produz o presente, mas o presente que molda o passado. A tradição é um processo de reconhecimento de paternidade (LENCLOUD, 2013, p. 157).

Entretanto, a ideia de tradição no universo das escolas de samba do Rio de Janeiro também está em disputa. Ao menos desde a década de 1970 ocorrem discussões sobre "espetacularização" das escolas. Por um lado, há o inegável e progressivo encarecimento dos desfiles, que conduz o debate à dimensão estética, por outro lado, a dimensão conceitual é posta em xeque quando a discussão destaca o alinhamento dos desfiles com as diretrizes mercadológicas e turísticas que descaracterizariam as agremiações e as fariam perder seus sentidos tradicionais ou sua pertinência ao escopo da cultura popular²⁵. Por anos, escolas como Mangueira e Portela

25 A magnitude, profissionalização, inserção no mercado turístico e proposta estética exuberante fizeram das escolas de samba do Rio de Janeiro exemplos paradigmáticos de expressão popular transformada em "megaespetáculo". Sua condição de cultura popular já era posta em xeque na segunda metade do século xx, mesmo no Rio de Janeiro, como exemplifica a

reivindicaram o lugar de guardiãs da tradição e promotoras de um Carnaval tradicional, de chão, em oposição ao desfile espetacular da Beija-Flor, Mocidade e Imperatriz, que instauraram o paradigma da modernização das escolas com suas alegorias enormes e fantasias luxuosas (FERREIRA, 2009; MOURÃO ARAÚJO e FERREIRA, 2013; SANTOS, 2018; FARIAS, 2017).

A própria ideia de liberdade criativa, na qual se ampara a compreensão de Hilário, também é debatida no mundo do samba do Carnaval do Rio de Janeiro. O sociólogo Edson Farias (2017, p. 54), em artigo sobre o tema da criatividade do sambista limitada pela tradição, afirma que a criatividade é aceita desde que entendida como soluções para os impasses ocasionais, cerceada pelos limites da convivência comunitária e “arbitrada pelo controle temporal regulado pela autoridade da tradição”. Para Farias, nas escolas de samba, em certa medida, são repreendidas as atitudes que manifestam “exageros individualistas” ou que as desconecte da ação coletiva das matrizes comunitárias populares.

Do ponto de vista da Gigante do Samba, a Festa dos Protótipos seria forjada na dimensão do trabalho capitaneado pelo carnavalesco e na conexão com as escolas do Rio de Janeiro. Ela, assim, emula as ideias de modernidade e inovação. Logo, a Festa dos Protótipos se alinha à noção de novo, tecnológico e midiático. Da montagem do espaço aos discursos sobre o evento, tudo exprime tais noções, transformando a quadra com luzes coloridas, palco em disposição de passarela, chuva de papel picado e, como dizia Hilário recorrentemente, “muito *glamour*”, diferentemente de outros eventos. Tida como uma festa nova em Recife, embora recorrente no Rio de Janeiro pelo menos desde os anos 1990 (CAVALCANTI, 1996; SIREYJOL; FERREIRA, 2010), é também parte de um modelo de organização de

discussão levantada pelo folclorista Renato Almeida, na *Revista brasileira de folclore* de 1974: “A escola de samba é um conjunto folclórico? Não [...]. Tem caráter de entidade recreativa [...]. Tem uma institucionalização que a afasta em absoluto do folclore [...] O desfile das escolas de samba é um importante e admirável ‘show’, de que participa a gente do povo, como figurante, dentro de um esquema adotado e ensaiado, como se fossem artistas de teatro. A beleza do espetáculo é surpreendente, de cor, de ritmo, de movimento. Veio do povo, mas desprende-se das origens e ganhou vida própria, que não é absolutamente folclórica” (ALMEIDA, 1974, p. 24-25).

confeção e venda de fantasias adaptado desse centro de referência. Na Gigante do Samba, essa festa modificou a forma de construir o desfile e foi associada às vitórias consecutivas na competição. O carnavalesco e a diretoria valorizam e propagandeam a relação estabelecida entre o modelo de festa e a produção do desfile do Rio de Janeiro, uma espécie de tradição fluminense que seria uma modernidade pernambucana.

Trata-se, a Festa dos Protótipos, de uma festa da extroversão, aquela que revela segredos, descortina os bastidores, torna públicas as criações para o desenvolvimento do enredo, sem medo de estragar o efeito surpresa. Está voltada para a dimensão visual dos figurinos, atrai o público de várias outras escolas que querem ver as fantasias ganhando vida na passarela, dá destaque ao carnavalesco e à diretoria, que consolidam suas imagens diante da comunidade. O carnavalesco emerge como o bem-sucedido autor de um processo criativo, e a diretoria como eficiente organizadora e facilitadora do trabalho de criação em favor do novo enredo a ser narrado pela escola no carnaval.

A Noite das Baianas, por outro lado, é considerada uma criação da Gigante do Samba, por isso revestida de autenticidade, originalidade e pertencimento. O universo das escolas de samba do Rio de Janeiro não é a referência, demarcando certa autonomia das escolas pernambucanas de sua reconhecida ascendência. O evento inscreve-se na dimensão subjetiva dos afetos, dos suportes histórico-memoriais, da introspecção e da religiosidade. A ideia de tradição articula o conceito da Noite das Baianas e reivindica sutilmente a presença das escolas de samba no quadro seletivo da "cultura pernambucana", quando põe em diálogo a bateria, os maracatus e os afoxés. A celebração pede proteção espiritual, mas também alude à preservação da História da Gigante do Samba e à salvaguarda das memórias personificadas na figura de suas baianas. Categorias como antiguidade, dedicação e entrega, que aparecem nas falas dessas senhoras, fazem confundir histórias de vida com a história da agremiação, e é esse conteúdo que a festa manipula: as memórias de décadas de Carnavais, de construção e de convívio na quadra, na avenida e na vida.

Se a Festa dos Protótipos projeta o futuro e o Carnaval que está por vir, demarcando a importância do visual, a Noite das Baianas valoriza o passado, a continuidade, a introspecção, zela sigilosamente pela manutenção da energia vital. Enquanto a primeira revela os segredos até então guardados, a segunda esconde os rituais mais íntimos, pois se fundamenta exatamente no mistério.

Os dois eventos manifestam o tempo do Carnaval. A Festa dos Protótipos deflagra a morte do Carnaval passado, presentifica um novo Carnaval por instantes – na junção de enredo, samba-enredo, bateria e fantasias, a ser vista novamente apenas no ano seguinte –, projeta-o para o futuro, quando, finalmente, renasce. Na Noite das Baianas renovam-se a fé, os afetos, as hierarquias simbólicas, os vínculos com o passado e com a ancestralidade. Ambos os eventos funcionam como dispositivos do tempo estrutural do Carnaval, segundo diz Maria Laura Cavalcanti (1999, p. 77): “[...] repetitivo, com conteúdos afetivos e cognitivos característicos. É um tempo social, fortemente ligado à experiência vital e à visão de mundo de uma sociedade ou civilização”. Juntas, essas festas, portanto, apontam para o que o filósofo Mikhail Bakhtin (1987, p. 6–8) chama de “caráter universal do carnaval”: o renascimento e a renovação.

O calendário da escola estrutura o ciclo de confecção dos desfiles, e o Carnaval é a culminância de todo o esforço, dos projetos e das construções coletivas, das vivências festivas e das mobilizações organizacionais. Em 2013, a Gigante foi hexacampeã do Grupo Especial, já esperado pelas concorrentes, em um desfile memorável que eu acompanhei e registrei. Com a oficialização do resultado, houve festa na quadra da verde e branco, o último evento ligado ao Carnaval 2013. Depois dela, seguindo o fluxo cíclico do ritual do desfile, 2013 vira “o ano passado” (CAVALCANTI, 2006). Hilário, o carnavalesco, já pensava no enredo para 2014, ele disse que seria “A sinfonia dos anjos na passarela dos cristais”, e confidenciou: “esse vai ter anjos, ciganos, indianos [...] e tudo mais que for meio místico, porque uma coisa puxa a outra. Já estou pensando em umas coisas, inspirado, claro, no que eu vi esse ano no Rio de Janeiro”.

A vitalidade da Gigante do Samba, exposta em seu desejo agudo de continuidade e renovação, contudo, é uma exceção diante

dos processos de empobrecimento e extinção que, na atualidade, vivenciam as agremiações carnavalescas pernambucanas, principalmente as de samba. Veremos no próximo capítulo dados quantitativos e análises dessa experiência festiva, no intuito de pensar quais os efeitos da participação das escolas de samba do Recife no modelo de Carnaval que se intitulou “multicultural” a partir do começo dos anos 2000.

5.

As escolas de samba no Carnaval (multicultural) do Recife

O poder público municipal, desde a década de 1940, intervém na organização e no discurso oficial do Carnaval do Recife, com vistas a atender e a articular demandas econômicas, políticas e simbólicas constitutivas da festa de maior expressão do calendário de eventos nacionais (ARAÚJO, 1996; SILVA, 2011, 2017; LÉLIS, 2011; SANTOS, 2010; DANTAS SILVA, 2000). Ao longo dos anos, os debates sobre o que definiria o Carnaval do Recife – seu diferencial diante de outras cidades, sua marca de singularidade que atrairia o “mercado” e o turista, sua identidade, que despertaria uma ideia de pertencimento e de reconhecimento por parte do folião pernambucano – envolveram intelectuais, políticos, jornalistas, carnavalescos e brincantes. Esses debates provocaram constantes redefinições de estruturas, lugares, formas de execução e conceitos da festa, num percurso cheio de nuances até chegar ao atual modelo.

O que chamo de modelo festivo atual, todavia, refere-se ao “Carnaval Multicultural do Recife”, implementado a partir de 2002, inscrito em mudanças importantes que incidiram e ainda incidem na experiência das escolas de samba. Neste capítulo, apresento algumas reflexões sobre a festa como uma ação da política pública de

cultura, com atenção à participação das escolas de samba. Os dados foram produzidos a partir da análise da programação do Carnaval do Recife dos anos de 2010 a 2020¹.

Adiante que os resultados desse esforço apontam que o “Carnaval Multicultural”, na dimensão conceitual, no campo das disputas simbólicas, tornou o ambiente menos hostil à presença das escolas de samba no Carnaval do Recife. No entanto, não conteve a crise severa que elas enfrentam, pois, na prática, não houve preocupação efetiva em garantir a presença qualificada dessas agremiações de samba no circuito competitivo carnavalesco.

5.1 O modelo festivo multicultural

5.1.1 O conceito

Nos anos 2000, a ideia de respeito à diversidade se consolidou como constitutiva das diretrizes para elaboração de políticas públicas de cultura em âmbito internacional, como pautou a *Declaração universal sobre diversidade cultural* (2001), e também para as políticas públicas nacionais, como exemplifica o *Plano nacional de cultura* (2012), que tem como finalidade o planejamento e implementação de políticas voltadas à proteção e à promoção da diversidade cultural brasileira. Então, as diferenças locais e regionais, assim como a diversidade de nossas expressões artístico-culturais, passam a ser categorias norteadoras e objeto das formulações políticas no campo da cultura.

Entretanto, o “problema da diversidade” não se apresenta apenas a respeito das culturas encaradas nas suas relações recíprocas, como sublinhou o antropólogo Lévi-Strauss (2010, p. 15): “apresenta-se em cada sociedade que reúne em seu seio grupos e subgrupos que não são homogêneos: castas, classes, meios profissionais ou confessionais”. A perspectiva do antropólogo e etnomusicólogo

1 Os dados foram produzidos a partir da pesquisa documental nos arquivos digitais da programação do Carnaval do Recife, de 2010 a 2020, podem ser acessados no site da Prefeitura do Recife e no aplicativo “Carnaval Recife”, lançado pela Prefeitura em 2018.

go John Blacking (1984), em um artigo sobre a natureza multicultural da sociedade inglesa, ajuda a qualificar o que Lévi-Strauss chamou de "diversificação interna". Para Blacking (1984, p. 18), há um equívoco em pensar que a natureza multicultural da sociedade inglesa se manifesta apenas com a inserção de imigrantes asiáticos e caribenhos como parte substancial da sua população. Ele chama a atenção para as diferenças entre os estilos de vida do norte e do sul, entre classes, entre ricos e pobres, que eram tão grandes quanto as diferenças existentes entre sociedades e culturas².

Atenta à demanda urgente de inserir a diversidade cultural nas discussões políticas, e também interessada em evidenciar novas categorias para pensar a "diversidade interna" da cultura pernambucana como marca indelével de uma experiência festiva, a gestão municipal do Recife, com o prefeito João Paulo e o secretário de cultura Roberto Peixe³, elaborou em 2002 um novo modelo de Carnaval. Intitulado Carnaval Multicultural, seu conceito trazia livres associações e interpretações do debate mais amplo sobre diversidade imiscuído nas ideias de multiculturalidade e multiculturalismo.

Se antes o Carnaval do Recife deveria traduzir e resguardar os sentidos da pernambucanidade – e esse seria, em grande medida, representado por um repertório muito específico de manifestações artísticas e culturais tidas como "autenticamente pernambucanas" – o novo modelo expande as ideias de autêntico e de tradicional. O Carnaval Multicultural, a princípio, deveria abrigar, representar e promover a articulação de matrizes culturais fundantes da "diversidade interna" brasileira (negras, indígenas e europeias), em diálogo inevitável com referências externas e cosmopolitas. Recife, nesse novo discurso, seria historicamente uma capital multicultural, logo, é na pluralidade cultural, no pretense caráter multirrefe-

2 "[...] But even before Caribbean and Asian immigrants farmed a substantial part of its population, it was in fact multicultural: differences between the lifestyles of people in the north and south of the country, between classes and between rich and poor, were as great as between societies that anthropologists would describe as having different cultures" (BLACKING, 1984, p. 18).

3 Ambos, na época, ligados ao Partido dos Trabalhadores (PT).

rencial de uma nova pernambucanidade, que se amparou o novo modelo carnavalesco.

Na dimensão conceitual desse modelo festivo, a diversidade seria um importante traço da experiência social de Pernambuco, que estaria expresso na pluralidade das manifestações artístico-culturais carnavalescas. A ideia de tradição, contudo, foi revisitada para não apenas imprimir as noções de pureza e autenticidade radicalmente defendida. Para estruturar o Carnaval Multicultural muda-se a perspectiva conceitual e o discurso oficial, assim, a tradição é tratada como repertório simbólico em diálogo com o moderno, o novo, o exterior a ela, inclusive, com o que "vem de fora", de outros estados, regiões e países. A partir de uma leitura política específica acerca da multiculturalidade, as premissas regionalistas freyreanas acerca do Carnaval perdem força.

A festa recifense passa a se fundamentar no encontro cíclico e celebrativo de diferentes referências culturais e no reconhecimento do Carnaval como lugar do encontro e expressão do diálogo, das portas abertas para o mundo e da valorização da diversidade do mundo interno que forja a cultura da cidade⁴. Não há espaço, no conceito de Carnaval Multicultural, para antigas problemáticas como o "enfrentamento à carioquização", que implicou as escolas de samba em disputas simbólicas e retaliações financeiras e estruturais, uma vez que as próprias escolas de samba pernambucanas se mostram como exemplos da diversidade de multiculturalidade apregoada. Desse modo, elas e as outras manifestações artísticas carnavalescas presentes no Carnaval do Recife são necessárias para legitimar uma experiência festiva multicultural.

No começo dos anos 2000, em Recife, multicultural se transforma em um adjetivo positivo, uma qualidade de quem tem "muita cultura" para mostrar e, por conseguinte, um Carnaval que responde

4 Na discussão sociológica clássica sobre cidade e urbanidade, a noção de múltiplas referências culturais é entendida como parte do espaço e da dinâmica citadina, desde o começo do século xx. Parece estar no cerne do conceito de cidade de autores como Robert Park (1979, p. 61), que assim pensa: "[...] cidades grandes como sempre foram um cadinho de raças e de cultura". Também em Louis Wirth (1979, 104) que atenta para o "cosmopolitismo" como componente da natureza urbana.

a essa missão, sem preconceitos. Longe de apontar as tensões dos encontros culturais violentos, produtos da colonização (e da colonialidade) e das operações para a manutenção da hegemonia da cultura de origem europeia, a noção de multicultural foi simplificada, reinterpretada e ressignificada, tratada como sinônimo de pluralidade e de intensidade: Recife seria "muito cultural". Nesse sentido, o Carnaval se mostra como o lugar da expressão máxima, da exposição aguda da diversidade, por representar a construção de um mundo que, como diria o antropólogo Marshall Sahlins (2007, p. 545), "está voltando a se diversificar [...]"⁵, mesmo que a passos lentos e repleto de conflitos.

Para o sucesso de tal conceito foi necessário o agenciamento dos emblemas culturais locais e dos discursos públicos acerca da cultura pernambucana, com vistas a implementar novas formulações identitárias para uma "nova" imagem do Carnaval da cidade que conciliasse tradição e modernidade; diversidade cultural e identidade pernambucana; força histórica e novos elementos artísticos.

Nesse sentido, as expressões carnavalescas (clubes, blocos e troças de frevo, caboclinhos, maracatus, bois, ursos, tribos de índio, afoxés e as escolas de samba), por suas diferenças estéticas, performativas e referenciais, ocupam o lugar de representantes da diversidade da cultura pernambucana, com reconhecido potencial para manifestar a singularidade da formação social de Pernambuco e do Carnaval do Recife. O Carnaval Multicultural, desse modo, se converteria em um espaço propício à exibição e à preservação das práticas artísticas ligadas à vida social de inúmeras comunidades invisibilizadas e associadas às diferentes matrizes culturais étnico-raciais. As agremiações carnavalescas cumpririam a missão de evocar a diversidade da festa recifense tanto quanto a sua singularidade.

Esse modelo festivo logrou êxito, foi vendido e replicado em outras cidades brasileiras. Em 2013 a gestão da Prefeitura do Recife

5 Para Sahlins (2007, p. 545), "Em certa medida, a homogeneidade global e a diversificação local se desenvolvem juntas, esta última como resposta à primeira, em nome da autonomia cultural nativa", é o que ele chama de "indigenização da cultura".

passou para o comando do Partido Socialista Brasileiro (PSB) (com os prefeitos Geraldo Júlio, 2013-2020, e João Campos, 2021-2024), que abandona a categoria multicultural por ter se transformado em uma marca da antiga administração. Devido a sua aceitação social, e também turístico-mercadológica, o Carnaval organizado pela Prefeitura do Recife não é mais “Multicultural”, porém, mantém e revigora anualmente o conceito politicamente relevante e o formato economicamente exitoso.

5.1.2 A dinâmica

O Carnaval do Recife mobiliza a premissa da democratização do acesso à festa oficial. Trata-se de uma festa democrática porque, além de dar espaço para a diversidade na programação do evento, deve ocorrer nos espaços públicos de modo completamente gratuito e distribuído em vários pontos da cidade. O Carnaval se torna um megaevento com atrações nacionais, internacionais e locais (nessa categoria estão incluídas as agremiações carnavalescas), distribuídas estrategicamente em bairros específicos da cidade, de modo descentralizado durante todos os dias de Momo. Para tanto, demanda grandes investimentos financeiros (angariando recursos públicos e privados) e negociações políticas entre os agentes produtores.

A festa se organiza em torno de uma programação preestabelecida, realizada em polos, no centro e em bairros das periferias, em dias e horários definidos para todas as atrações, inclusive as agremiações carnavalescas. Nos palcos públicos e gratuitos, junto às agremiações, apresentam-se artistas nacionais e internacionais, trazendo ritmos diversos como *rock*, *manguebeat*, MPB, música eletrônica, samba. Essa integração entre o local e o global, os “de dentro” e os “de fora” do Carnaval, era antes impensável, uma vez que não havia espaço para atrações cuja produção sonora, estética e performativa não se enquadrassem nos parâmetros das tradições “autenticamente pernambucanas”. As escolas de samba, como vimos, e o axé baiano em destaque nos anos de 1990, foram criticados e perseguidos por sua condição de invasores perigosos.

O Carnaval Multicultural muda essa perspectiva. Ao mesmo tempo em que visibiliza e integra à programação “todas as agremiações carnavalescas”, considerando-as, em tese, importantes em sua diversidade, promove ainda o diálogo entre os grupos da cultura popular e artistas de outros estados, países e linguagens artísticas. Com efeito, parece resolver históricas disjunções, antigos problemas na conjugação de categorias antagônicas constituintes das discussões sobre o Carnaval, como a relação entre o tradicional e o moderno, o autêntico e o híbrido, o “genuinamente pernambucano” e o “estrangeiro”. Expostos ao diálogo, os diferentes artistas e as categorias que representam são tratados, no limite do conceito e da execução da festa, como imprescindíveis uns aos outros, e não mutuamente excludentes. Ao contrário da lógica binária e estanque do entendimento sobre tradição que mobilizou os debates ao longo do século XX, no Carnaval Multicultural o mesmo conceito ressalta a relação borrada e simbiótica entre passado e presente, cria novas formas de apresentar antigos conteúdos simbólicos. Como ilumina Lévi-Strauss (2008, p. 21), ao analisar o ritual de Natal na França, a tradição é um produto de operações em que “fundem-se e refundem-se elementos muito antigos, introduzem-se novos, encontram-se fórmulas inéditas para perpetuar, transformar e reviver usos de velhas datas”.

Não caberiam mais os embates simbólicos em torno da proteção das tradições pernambucanas, tão caras à “batalha frevo x samba”, e da preocupação com as “influências externas”. Os “de fora”, como fora localizado o samba, não deveriam mais ser vistos como perigo à pureza da festa, uma vez que o Carnaval do Recife não seria puro, mas sim diverso; e a tradição, longe de ser ensimesmada, seria construída pelos diálogos, recriações e improvisações. Torna-se possível comportar, por exemplo, o encontro de agremiações tradicionais de frevo com uma tenda eletrônica animada por um DJ croata, na mesma programação. A festa seria então o produto e também o próprio *locus* do processo de interação e mistura de referências.

O Carnaval Multicultural materializa-se na realização dos polos, que dizem respeito a uma estrutura física, de palco e/ou ar-

quibancada, e uma programação de atrações que dura de quatro a cinco dias, a começar pela sexta-feira gorda até findar na terça-feira. A estrutura e a programação da festa oficial estão no centro de Recife tanto quanto em vários bairros da cidade. Para muitos foliões é uma oportunidade única de assistir à apresentação de cantores, grupos de danças e agremiações tradicionais dentro de suas próprias comunidades, nos polos instalados pela Prefeitura.

Os polos centrais ficam no centro do Recife, em lugares historicamente associados ao Carnaval, nos bairros de Boa Vista, Santo Antônio, São José e Bairro do Recife (Recife Antigo). Os polos centralizados estão relativamente próximos uns dos outros, é possível circular entre eles, formando um circuito interdependente. No Marco Zero da cidade, no Bairro do Recife (ou Recife Antigo), localiza-se o palco principal, o maior e mais evidenciado pela cobertura da imprensa. Além dele, com pequenas variações anuais, o Recife Antigo abriga ainda os polos: Praça do Arsenal, Rua da Moeda, Cais da Alfândega; e em outras partes do centro ficam ainda os polos Pátio de São Pedro, Pátio do Terço, Avenida Guararapes, Praça do Diário, Avenida Dantas Barreto, Avenida Nossa Senhora do Carmo e Pátio de Santa Cruz.

Grosso modo, com poucas variações ao longo dos anos, o polo da Praça do Arsenal inicia sua programação à tarde, para atender ao público infantil, à noite, junto com o Pátio de São Pedro, propõe uma programação bastante eclética, com vários ritmos e artistas nacionais e locais dividindo o palco. Esse último, por sua vez, tem dias destinado ao público LGBTQIA+, o que também ocorre no polo Rua da Moeda⁶. O polo Cais da Alfândega⁷ abriga atrações ligadas ao *rock*, *manguebeat*, *pop*, música eletrônica. O Pátio do Terço é o lugar das atrações vinculadas às tradições afro-brasileiras, como maracatus e afoxés, além de shows de artistas e grupos cuja produção se relaciona com o conceito de cultura negra (incluindo reggae e rap).

6 O polo da Rua da Moeda foi instaurado em 2014 e é conhecido como Polo do Samba, devido à predominância de atrações de samba em sua programação.

7 Este polo é conhecido por *Rec-Beat*, nome do festival de *rock* e outras linguagens que ocorria no Carnaval naquele mesmo lugar, no Cais da Alfândega, no Recife Antigo, e que foi, ao longo do tempo, absorvido pelo Carnaval.

Os polos da Avenida Guararapes, Avenida Nossa Senhora do Carmo e Pátio de Santa Cruz são dedicados às agremiações carnavalescas, sobremaneira, ao Concurso das Agremiações, do qual participam as escolas de samba. O polo da Praça do Diário comporta uma programação exclusivamente voltada ao frevo com troças, clubes, blocos, orquestras e grupos de passistas.

Os polos descentralizados são espalhados pela periferia da cidade, em bairros política e geograficamente estratégicos (pensando, por exemplo, na localização, mobilização política e adensamento populacional), tais como Brasília Teimosa, Chão de Estrelas, Casa Amarela, Nova Descoberta, Alto José do Pinho, Várzea, Jardim São Paulo, Ibura e Água Fria. São palcos com estrutura de iluminação e som menores do que os centrais, porém, com uma programação que mescla artistas, grupos e agremiações tidos como locais e nacionais, com vistas a concorrer com os polos centrais, de fato, como opção plausível para o/a folião/ã.

Os palcos instalados nos polos descentralizados funcionam à noite e não impedem, por vezes até complementam, a concomitância do chamado “Carnaval de rua”, espontâneo, organizado e executado pelas comunidades, com os “blocos de arrastão”, que são brincadeiras populares para a diversão e não para competição, sem compromissos com os critérios estéticos e às diretrizes do Concurso. Elas, em geral, levam foliões e foliãs pelas ruas do bairro e do entorno ao som de orquestras de frevo, batucadas ou trios elétricos.

O uso da categoria multicultural acomodou, teoricamente, as tensões históricas presentes no Carnaval, mas, na prática, os conflitos apenas ganham novos contornos com as discussões sobre delimitações de espaços de visibilidade e a presença de atrações não consideradas pertencentes ao repertório carnavalesco local.

5.1.3 Críticas ao Carnaval multicultural

O multiculturalismo recifense, esse “muito cultural”, devolve ao debate novas questões e desafios como efeito inadvertido de seu uso menos analítico do que político. O principal desafio é a articulação das diferenças, para além do reconhecimento delas. Assumir

e inserir a diversidade como categoria do discurso, como conceito da festa, não equaliza problemas históricos na relação entre “os diferentes” no Carnaval. Stuart Hall, analisando a ideia de multiculturalidade, alerta que para assumir a diversidade é preciso produzir “[...] estratégias e políticas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade” (HALL, 2003, p. 50).

De fato, o Carnaval do Recife parece mais abrangente e na programação cabem não apenas as atrações “autenticamente pernambucanas”, mas também outros ritmos e estilos produzidos em Pernambuco ou oriundos de outros lugares. Entretanto, nem todas as “diferenças de estilos” são acolhidas, há ressalvas sobre certas atrações, excluindo-se (explícita ou subliminarmente), por exemplo, ritmos como o calypso, o arrocha, o piseiro, o sertanejo, o *axé music*, e, até 2020⁸, o brega – forte movimento recifense espreado por toda o subúrbio da cidade⁹, envolvendo centenas de jovens e bandas em circuitos que funcionam o ano inteiro e mobilizam a produção e o consumo musical intenso. Por esse ponto de vista, a programação do Carnaval do Recife traduz uma distância entre o conceito e a realização da festa, uma vez que há ainda severo controle dos conteúdos, impressos no que se revela uma diversidade selecionada e uma “igualdade enganadora”¹⁰.

O Carnaval não se resume ao evento festivo, é também parte de uma política pública de cultura para qualificação, manutenção, preservação e fomento das expressões carnavalescas, muitas oficialmente patrimônios imateriais do Brasil, registradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como o frevo (troças, blocos e clubes), os maracatus (baque solto e baque virado) e o caboclinho. Entretanto, os grupos e mestres da cultura popular

8 Cantores de brega foram inseridos nos principais palcos do Carnaval a partir de 2020, tendo como marco o show da cantora Priscila Sena no palco principal, no Marco Zero, com enorme repercussão da mídia local.

9 Sobre o “brega recifense” e sua diferença e semelhanças com os ritmos do Pará, ver o importante trabalho de Fontanella (2005).

10 Faço referência às palavras de Lévi-Strauss (2010, p. 19): “A simples proclamação da igualdade natural entre todos os homens e da fraternidade que os deve unir, sem distinção de raças, tem qualquer coisa de enganador para o espírito, porque negligencia uma diversidade de fato, que se impõe à observação [...]”.

encontram-se em estado de vulnerabilidade, empobrecidos devido às exigências competitivas que encarecem suas produções, aos baixos cachês pagos e à falta de amparo das políticas públicas. Acomodar as agremiações carnavalescas junto a artistas de renome nacional e internacional nas programações anuais não atende efetivamente às demandas e às reivindicações desses grupos, por não amparar e estruturar quem mais precisa da ação da política pública viabilizada pelo Carnaval.

Alguns dirigentes de agremiações carnavalescas¹¹ manifestam descontentamento em dividir o espaço com artistas “de fora” e com linguagens artístico-culturais não tradicionais do Carnaval do Recife. Para eles, a ideia de multicultural significa perda de espaço, não o contrário, porque surgem mais artistas concorrentes para dividir as atenções e os recursos públicos. Artistas consagrados pelos instrumentos midiáticos são as atrações principais nos polos que compõem a programação, além disso, ganham uma quantia muito superior de cachê por seus shows, devido aos ditames do valor no mercado artístico-cultural. Troças de frevo ou escolas de samba, que têm no Carnaval a culminância de sua preparação e o momento único para exibição pública, passam a dividir o palco com artistas legitimados e já inseridos em outros circuitos, engendrando uma assimetria no que concerne à visibilidade e aos pagamentos de cachês.

Nessa relação tensa e conflituosa, as lideranças das agremiações produzem críticas ao formato implementado, atualizam os ideais de pernambucanidade e retomam a noção da “invasão estrangeira” no Carnaval pernambucano que tanto subsidiou argumentos da “batalha frevo-samba”. Agora não são as escolas de samba as grandes intrusas e perigosas. Se o novo modelo, de um lado, rediscute a tradição e assume a diversidade cultural como emblema do Carnaval do Recife, de outro, inadvertidamente, reacende regionalismos latentes, antigos argumentos e lógicas de controle simbólico.

11 Dado produzido em encontros com os mestres e dirigentes das agremiações de frevo ao longo da pesquisa.

Como exemplo das discordâncias ao modelo do Carnaval Multicultural, cito o trecho do texto da Liga dos Blocos Líricos (LBL)¹², assinado pelo Presidente da entidade na época, Seronildo Guerra da Silva, lido publicamente no 1º Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo¹³. No documento, há a reivindicação por espaços privilegiados para o frevo e uma crítica ao modelo da festa oficial da Prefeitura do Recife, no enfrentamento aos conteúdos tidos como alheios ao repertório do Carnaval pernambucano.

Venho através desta como uma entidade que luta pela exposição das nossas agremiações o ano todo. [...] A proposta de “Carnaval Multicultural” nos exclui das outras festas de época e de apresentações o restante do ano no Estado, pois, não existe “São João Multicultural”, assim como, não tem “Natal Multicultural”. Entretanto, quando o Carnaval é “Multicultural”, dividimos nosso espaço com todos aqueles que já se apresentam o ano todo, como: *Rock*; *Forró*; *Reggae*; *Manguebeat*, *Pagode*, *Brega*, *Hip-hop*, etc. Nunca nenhum Bloco Lírico foi convidado para um Festival de *Rock*, ou para uma festa de *Forró*, ou ainda, um Festival de *Manguebeat*. Nada contra as apresentações deles, porém, o nosso frevo, é a nossa âncora cultural musical. Esse Multicultural que vivenciamos, tendo a presença de outros ritmos, forasteiros, chama-se mistura baiana. As agremiações carnavalescas, bens resultantes ou identificadas como os processos de transformação da matéria prima, são os bens que resultam de performance, que inclui a atualização dessas manifestações culturais em seus múltiplos valores e significados, respon-

12 Entidade que reúne os blocos líricos ou blocos de pau-e-corda. Agremiações originárias do Recife, nos anos de 1920. Em sua formação oficial, tem semelhança com os ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro e com os grupos de pastoril do ciclo natalino. São estas as suas características: um coral feminino acompanhado por uma orquestra de pau-e-corda, composta por instrumentos como banjo, bandomolim, cavaquinho, violão, pandeiro, entre outros. Esses grupos tocam frevos-canção de melodia lenta e compassada que falam predominantemente de amor e de antigos Carnavais. Ver Lélis; Menezes Neto; Pinheiro; Santos; Nascimento (2009).

13 Em 2007, o frevo foi registrado como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Em 2011 houve o primeiro Encontro promovido pelo Iphan e Prefeitura do Recife para repactuar o plano de salvaguarda. Esse encontro reuniu parcela significativa dos detentores do bem para formar um comitê de acompanhamento do referido plano. O evento foi realizado entre os dias 28 e 29 de setembro de 2011, na sede regional do Iphan em Recife, momento em que estive presente e gravei a leitura da referida carta pública. Sobre a patrimonialização do frevo, seus limites e desafios, ver o trabalho de Luís Eduardo Pinheiro Sarmiento (2010).

sáveis legítimos pela sua difusão (SERONILDO GUERRA DA SILVA, PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO DA LIGA DOS BLOCOS LÍRICOS DE PERNAMBUCO, 2011).

Carnavalescos do frevo, representados pela LBL, foram por muito tempo os oponentes das escolas de samba no Recife. Entretanto, durante os anos 2000, as escolas de samba assumem as mesmas reivindicações e lógicas protetivas por se sentirem ainda mais prejudicadas, compartilhando críticas similares aos brincantes do frevo. Esse movimento demonstra a reconfiguração das alianças políticas e o reposicionamento dos antagonismos.

Durante a pesquisa, a crítica ao modelo da festa carnavalesca do Recife foi assunto recorrente entre as lideranças das escolas de samba. Os entrevistados defenderam a reserva dos espaços de visibilidade para as agremiações e os artistas locais. Para eles, a Prefeitura deveria priorizar os recursos e os espaços de visibilidade para as agremiações pernambucanas em sua diversidade, ou seja, incluindo as escolas de samba, em detrimento às atrações de outros estados ou outros países. As falas de Correia, presidente da Escola de Samba Samarina, e de Nado, vice-presidente da Limonil, são exemplos dessas críticas¹⁴. Ambos mostram visões negativas sobre a inclusão dos “cantores de fora”, considerando que esses têm oportunidades de se apresentarem o ano inteiro, diferentemente das agremiações pernambucanas. Assim como os carnavalescos de frevo, eles contestam o conceito da festa, comparando-a com os modelos dos ciclos natalino e junino, também realizados pela Prefeitura. Em seus argumentos, o modelo da festa junina atende à tradição, restringe a programação aos artistas do gênero forró e às quadrilhas juninas, elementos pertinentes ao repertório tradicional do “São João do Recife”; esse não seria, portanto, um “modelo multicultural”.

14 Durante a pesquisa para a tese que originou este livro, realizei entrevistas semiestruturadas com lideranças de escolas de samba do Recife. Os detalhes sobre os interlocutores da pesquisa mobilizados neste capítulo e sobre a metodologia na produção das entrevistas e dos dados estão na introdução desta obra. Quando acionados, tais interlocutores serão identificados com o nome pelo qual são conhecidos, função e escola de samba a qual pertencem, seguindo o padrão editorial.

Eu acho que não melhorou porque a palavra Carnaval já diz tudo, não pode se envolver tanta coisa. Não pode se envolver *funk*, não tem nada a ver. Porque não tem outro evento multicultural, é só o Carnaval. Abriam brecha, Carnaval é o que tem aqui. É o frevo, somos nós das escolas, essas coisas. No Rio eu só escutei marcha, tudo feito lá, Bandeira Branca, marcha-rancho, o resto era samba. Aqui, não tenho nada contra, gosto de Banda Calypso, mas não tem nada a ver não. Eles vão matando o Carnaval sem saber. E isso veio com o multicultural de João Paulo (o Prefeito), que fez um bem por um lado e pro outro tirou verba do Carnaval pra essas músicas aí que de Carnaval não tem nada (CORREIA, PRESIDENTE, SAMARINA).

Essa história de multicultural só tem o nome, porque ela não dá condições de fazer as coisas na altura que ela diz. Eles [a Prefeitura] vêm e colocam um monte de gente de fora e a gente continua ganhando uma miséria. Então é só fantoche, a realidade é outra. Carnaval devia ter as coisas de Carnaval e pronto. Esses cantores têm outros lugares para cantar o ano inteiro, nas rádios e etc. Aí vem para Recife porque aqui é multicultural. Então ser multicultural é valorizar os de fora? É abrir as pernas? Não concordo. Pergunta aos sanfoneiros se eles querem o São João Multicultural, com certeza vão correr (NADO, VICE-PRESIDENTE, LIMONIL).

O Presidente da Federação das Escolas de Samba de Pernambuco (Fesape) declarou, em 2013, que as escolas nutriam grande insatisfação com a elaboração das grades de programação do Carnaval, segundo ele: “[...] claramente excludente às filiadas da entidade, apesar de se dizer multicultural”. A Fesape, pelo menos desde 2006, já havia exigido publicamente a participação da entidade na elaboração das programações para assim garantir a participação das escolas de samba nas programações. A entidade reclamou, em carta aberta, um melhor tratamento por parte dos organizadores do Carnaval. O pleito foi exposto na primeira página do informativo feito por tal entidade, o *Correio do Samba*¹⁵, cujo texto é intitulado *O samba continua discriminado*:

É bom que o senhor prefeito tome conhecimento da discriminação que os sambistas vêm sofrendo na atual administração [...]. Em

15 Em 2013, Valdek, o então presidente, informou que a entidade seguia reivindicando maior participação na elaboração das grades de programação do Carnaval, uma vez que, de 2006 a 2013, não houve mudança e as escolas continuavam sem participação equivalente à de outras agremiações. Não houve mais registros escritos, pois o referido informativo foi extinto.

anos anteriores a Fesape era convidada para elaborar em conjunto os desfiles das agremiações carnavalescas [...]. A Fesape só toma conhecimento quando a dita programação está pronta [...] e para onde vai o dito Carnaval participativo que o senhor prefeito apregoa aos quatro cantos do mundo? É bom salientar que as administrações passam, mas, as federações continuam porque são autênticas defensoras das nossas tradições e raízes [...]. Não temos compromissos com partidos ou políticos, o nosso compromisso é com o samba e ao nosso lado estão milhares de sambistas desejando colocar o ritmo mais contagiante do país no seu devido lugar. O samba, Sr. Prefeito, merece sem dúvidas um melhor tratamento por parte da Prefeitura da cidade do Recife, passarelas limpas, decoradas, iluminadas, com policiamento e com banheiros para atender as necessidades dos nossos foliões, seria o principal ponto de partida (O SAMBA..., 2013, p. 1).

A valorização da ideia de diversidade deveria, finalmente, levar os atores sociais envolvidos com a festa a reconhecer o samba e as brincadeiras populares relacionadas a ele (como as escolas) como parte constitutiva do núcleo das manifestações carnavalescas expressivas e representativas do Carnaval pernambucano, deixando de vê-las como caricaturas e arremedos daquelas que ocorrem no Rio de Janeiro. A exaltação à diversidade, no entanto, não provocou melhoras para as condições de existência e para a produção artística das escolas de samba.

O Carnaval Multicultural, na prática, aponta para a continuidade de antigas hierarquias simbólicas que fundamentam hierarquias econômicas (CARVALHO, 2010)¹⁶, nesse caso, evidenciadas pelo desprestígio das escolas de samba na participação na programação, o que se reflete na distribuição desigual dos recursos

16 O Antropólogo José Jorge de Carvalho (2010, p. 43) discute sobre o deslocamento das hierarquias simbólicas para uma hierarquia de valores econômicos, monetários, que opera a relação do Estado e do mercado com os artistas da cultura popular. Para ele: "A dimensão estética não pode ser reduzida à dimensão econômica, mas também não pode ser analisada sem tomar a economia em conta. Sabemos que existe uma hierarquia no valor alocado às diferentes formas de expressão cultural – e um dos modos de medir essa diferença de prestígio é o preço que se paga pela performance dos diferentes grupos culturais [...] Essa discrepância de valor não se explica pelo mercado – pelo contrário, ela é o resultado de uma estrutura estatal de prestígio que foi imposta pelas elites do país desde o Brasil Colônia. Enquanto colocarmos a discussão apenas no culturalismo, estaremos escamoteando a hierarquia de prestígio que nós mesmos criamos e reproduzimos".

e dos investimentos públicos em seu prejuízo. Participar dos polos como atrações é importante para visibilidade do grupo (que se converte em vitalidade e reconhecimento) e para o orçamento das agremiações, porque as apresentações são pagas com cachês. Os/as sambistas entrevistados ressaltaram a pouca participação das escolas de samba na grade de programação do evento por anos consecutivos. Eles/as consideraram esse dado uma incongruência da organização de um Carnaval que se autoproclama "multicultural", iluminando as continuidades de antigas rivalidades e desequilíbrios na atenção do poder público.

Eles apoiam porque o Carnaval aqui é chamado multicultural porque junta todas as culturas, mas o forte aqui é o frevo, maracatu, caboclinho. E a gente depende cada vez mais da subvenção porque não tem apresentação nas grades do Carnaval (ITAMAR, DIRETOR, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Depois que virou multicultural até os de fora ganham mais do que a gente. Ao invés de melhorar piorou porque todo mundo vem para cá fazer show e tal e ganha mais do que a gente que nem é chamado (CONCEIÇÃO, PRESIDENTE, UNIDOS DE SÃO CARLOS).

Recife tem a fama de ter o Carnaval multicultural que eu acho muito bom, eu acho bacana porque não tem só o samba, que é o meu segmento, mas, a gente tem caboclinho, boi, maracatu, frevo e outras agremiações. Agora eu tenho uma indignação, porque todo mundo deveria ganhar com isso. As escolas não ganharam, só perderam ao longo do tempo (MARIZE FÉLIX, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

A dinâmica de polos ligados aos palcos e aos shows de artistas contratados também são objetos da crítica dos sambistas. Do ponto de vista dos/as dirigentes das escolas de samba, a apresentação das agremiações carnavalescas na passarela concorre de modo desigual com os shows de artistas nacionalmente reconhecidos, que atraem o público. Como efeito, ocorre uma dispersão da audiência das arquibancadas, uma vez que o público vai em busca dos grandes shows. Além disso, dizem esses/as dirigentes, há um desequilíbrio financeiro quando os artistas "de fora" recebem cachês muito maior do que os artistas da cultura popular carnavalesca. Marize Félix, diretora da Escola de Samba Gigante do Samba, afirma:

Toda a atenção fica para os polos e as apresentações nos palcos, mas o Carnaval não deve ser só isso. O povo tem que viver o Carnaval não ficar só assistindo show de artista famoso. O pior é que a programação oferece shows de artistas que se fosse em lugar fechado seria caro, muita gente não poderia ir. Então, entre ver um artista famoso e que você não teria dinheiro para assistir e ver as agremiações, as escolas de samba de sua cidade, que às vezes o público nem sabe que existe, o folião acaba indo para os palcos. É desigual, é muita concorrência (MARIZE FÉLIX, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

Multiculturalismo e multiculturalidade passam a povoar o repertório semântico das políticas públicas de cultura, assim como os conteúdos midiáticos e discursos dos brincantes, dos mestres e dos foliões no Recife. No entanto, os limites e inconsistências dessas noções, quando ligadas ao Carnaval, evidenciaram as dificuldades na gestão das diferenças em uma grande e desigual cidade. Ao invés de impor uma “semiosfera de circulação de símbolos da diferença” (Semprini, 1999), elas apenas alcançam, precariamente, a desestabilização da ideia de tradição que lastreia a festa.

O Carnaval do Recife, embora tenha em seu conceito a valorização da cultura popular, não desarticulou as lógicas de mercado, por isso não se converteu efetivamente em uma política pública a fim de dirimir os problemas financeiros e estruturais há décadas enfrentados pelas agremiações carnavalescas. Falta especial atenção ao processo ritual de preparação do desfile e à vida social dos grupos que sofrem, especialmente, com a carência de recurso e visibilidade, com o encarecimento dos custos de manutenção e a precarização do evento competitivo do qual participam desde a primeira metade do século xx.

5.1.4 O Concurso de Agremiações Carnavalescas

Ao menos na última década, entre 2010 e 2020, o Concurso das Agremiações Carnavalescas do Recife aconteceu nos polos dos bairros de Santo Antônio e São José (centro da cidade), nas avenidas Nossa Senhora do Carmo, Guararapes e/ou Dantas Barreto; também ocorreu concurso no Pátio de Santa Cruz (no bairro da Boa Vista) e

na Avenida do Forte (no bairro do Cordeiro). Neles não há palco, só arquibancadas, fazendo da rua um corredor, formando a passarela; também há um palanque para a comissão julgadora. Não tem show, apenas o desfile das agremiações em competição.

Embora o Carnaval Multicultural tomasse as agremiações como imagem-síntese da diversidade e do Carnaval de rua do Recife, o Concurso é uma ação pouco divulgada e de menor integração com o suporte turístico da festa. As passarelas têm estrutura física questionável em vários sentidos, faltam elementos básicos para um evento desse porte. Destaca-se, por exemplo, a ausência de banheiros e de segurança no entorno; a iluminação e o equipamento de som são insuficientes para as necessidades dos desfiles, em especial o das escolas de samba. As arquibancadas são pequenas e a maior parte do público assiste o certame em pé nos dias mais concorridos, como o das escolas de samba. A melhoria da estrutura física e formas de visibilidade dos polos onde ocorrem o Concurso são reivindicações constante dos concorrentes.

O Concurso das Agremiações abarca “onze modalidades”: ursos, bois, maracatu de baque solto, maracatu de baque virado, caboclinho, clubes de frevo, troças de frevo, clube de boneco, bloco de frevo, tribo de índio e escola de samba¹⁷. As participantes concorrem entre seus pares que se dividem em grupos: Especial, Grupo 1,

¹⁷ Modalidades é um termo usado no próprio regulamento do Concurso para diferenciar as manifestações carnavalesca. Os ursos de Carnaval remetem ao universo simbólico europeu; inscrevem-se na apropriação das artes circense e cigana, particularmente na encenação do “urso amestrado” que dança, preso ao caçador por uma corda, ao som de músicas cantadas por um coral em ritmos de marchinhas, baiões e xaxados. Os bois de Carnaval são uma das variações do bumba-meu-boi, auto dramático que representa a morte e ressurreição dessa personagem. O caboclinho é uma expressão da herança indígena, na qual os brincantes se vestem com penas e pinturas corporais, mobilizam a estética e a sonoridade ligados ao imaginário em torno das comunidades indígenas. O maracatu de baque virado é uma manifestação de matriz africana; seu conceito, sonoridade e estética está ligada aos terreiros de candomblé e umbanda; é uma representação alegórica de uma corte e suas origens se localizam no ritual de coroação de rainhas e reis negros, denominados Reis do Congo. O maracatu de baque solto é oriundo do interior de Pernambuco, especialmente da Zona da Mata Norte, envolve performances dramáticas, musicais e coreográficas resultantes da fusão de manifestações populares de origens afro-indígena. Para mais detalhes, ver Menezes Neto, Sarmiento, Ribeiro e Nascimento (2008; 2009).

Grupo II e Acesso¹⁸. Apenas as concorrentes dos grupos Especial, I e II recebem subvenção pública que é condicionada à participação no evento. Ou seja, para receber o fomento da Prefeitura, que em grande medida sustenta os grupos sendo o único recurso acessado, elas precisam concorrer. No grupo de Acesso estão as recém-fundadas ou aquelas sem estrutura competitiva consolidada e que não recebem a referida subvenção. Durante os dias do Carnaval, os polos funcionam nos turnos da tarde e da noite, em horários específicos para cada modalidade. Os bois, troças de frevo, clubes de boneco, ursos e maracatus de baque solto desfilam à tarde, enquanto os blocos e clubes de frevo, os maracatus de baque virado e as escolas de samba desfilam à noite, em dias alternados¹⁹. A audiência é composta em grande medida pelas comunidades das concorrentes. No dia do samba, a segunda-feira, é, desde os anos de 1960, o de maior público e os lugares na arquibancada são disputados (REAL, 1990; SILVA, 2012; LIMA, 2013)²⁰.

As agremiações são julgadas por um corpo de jurados escolhido a partir da participação e do desempenho no Seminário de Carnaval, organizado anualmente pela Secretaria de Cultura e pela Fundação

18 As do Grupo II e do Acesso desfilam no Pátio de Santa Cruz, Avenida do Forte (bairro mais afastado dos polos centralizados). Para as escolas, a ausência dos dois grupos alerta para a diminuição de agremiações do gênero e para os limites da renovação do movimento quando não há criação de novas agremiações de samba e extinção das existentes.

19 No ano de 2013, na época da pesquisa de campo, os polos principais do Concurso foram as avenidas Nossa Senhora do Carmo e Guararapes. Os desfiles começaram no domingo, a partir das 14h, com a apresentação das troças de frevo, cuja característica principal é o desfile diurno, diferença primordial com relação aos clubes de frevo. Todas as troças se apresentaram até às 17h e, a partir das 19h, foi a vez dos clubes de frevo, dos maracatus de baque virado e dos blocos de frevo, em uma sequência de apresentações definida por sorteio, misturando as três modalidades até as 5h da manhã da segunda-feira. Na segunda-feira, os polos recommearam das 15h30min às 17h com os grupos de boi. Composto por muitas crianças, esse brinquedo é sempre realizado à luz do dia. Das 17h às 22h, revezaram-se na passarela clubes de boneco e tribos de índio (organizados por sorteio). Das 22h às 3h, a passarela foi exclusivamente das escolas de samba. Na terça-feira, os ursos abriram o Concurso e se apresentaram das 14h às 16h, e, em seguida, entraram na avenida os maracatus de baque solto até às 19h30min. Os caboclinhos encerraram o último dia, por volta da meia noite, entrando na madrugada da Quarta-Feira de Cinzas.

20 O trabalho historiográfico de Ivaldo M. Lima (2013) comprova, por meio de registros de imprensa, a presença de um público significativamente mais expressivo no dia das escolas de samba nas décadas de 1960 e 1970.

de Cultura da Prefeitura do Recife, do qual participam, além dos possíveis jurados, os/as brincantes de todas as linguagens artísticas carnavalescas. O objetivo dessa participação, além de selecionar os julgadores, é garantir o mínimo de envolvimento e conhecimento do/a possível avaliador/a com a cultura carnavalesca, sensibilizar os participantes para as especificidades de cada modalidade e garantir que os/as selecionados/as conheçam os regulamentos do Concurso. No evento, com inscrição gratuita, são discutidos – por meio de rodas de diálogo, palestras e *workshops* – a história e as características de cada expressão carnavalesca, também os itens de julgamento concernentes às onze modalidades, muitas vezes com a participação dos próprios produtores das agremiações como palestrantes. Ao cabo desse Seminário, artistas das artes cênicas, brincantes de outros ciclos festivos²¹, professores, pesquisadores e antigos carnavalescos serão escolhidos para avaliar mais de uma modalidade.

Rege o regulamento que as escolas de samba do Grupo Especial têm, no máximo, 60 minutos e, no mínimo 30 minutos, para a passagem na passarela. Ao Grupo I é determinado o tempo de 40 minutos para o desfile, e a metade disso como exigência fatal (perde-se 1 ponto por cada minuto excedente). As escolas devem atender a um número mínimo de integrantes (trezentos desfilantes para as do Grupo Especial, perde-se cinco pontos pelo descumprimento dessa exigência). Vale salientar a dificuldade em cumprir essa determinação, pois demanda adesão da comunidade e dinheiro para custear fantasias para os componentes, uma vez que a grande maioria dos desfilantes não tem condições financeiras para arcar com esse custo.

Na dinâmica do Concurso, a campeã do Grupo I sobe ao Especial, por conseguinte, a última do Especial desce para o Grupo I, e, como no Rio de Janeiro, “as escolas disputam entre si não apenas o título de campeãs de seus grupos, mas também o direito mes-

21 Artistas de manifestações da cultura popular, como os quadrilheiros, das quadrilhas juninas, cada vez mais compõem comissões julgadoras de Carnaval. Eles ganham fama no ciclo junino e passam a ocupar outros espaços artísticos e experimentam outra posição. Sobre as quadrilhas juninas e seu envolvimento com as escolas de samba, ver Menezes Neto (2009).

mo de permanência num grupo ou ascensão a ele” (CAVALCANTI, 2006, p. 54).

Nas entrevistas realizadas com os representantes das escolas de samba do Grupo Especial, a primazia do esforço fundamentava seus argumentos. A preocupação da maior parte deles era se manter no Grupo Especial, um desafio. Conceição, presidenta da Unidos de São Carlos, em um de nossos encontros, em 2013, às vésperas do Carnaval, foi enfática: “minha briga não é para ganhar, é para continuar aqui [no Grupo Especial]”. E conseguiu, pois, a escola Limonil, sua concorrente, foi desclassificada e caiu para o Grupo 1, por não apresentar componentes básicos do julgamento, e ainda desfilar com menos da metade do contingente de desfilantes exigido, apresentando-se apenas com uma alegoria, uma parte da bateria e duas alas.

A Unidos de São Carlos foi a última colocada, faltou em itens do regulamento, porém não foi rebaixada. A Limonil, desclassificada, desceu para o Grupo I. Novamente, em 2014, a Unidos de São Carlos ficou na última colocação, mas não desceu. Dessa vez, outra de suas concorrentes, a Unidos de Vila Escailabe, atrasou mais de uma hora a sua entrada na avenida e não apresentou itens obrigatórios para julgamento, como o casal de mestre sala e porta-bandeira. A Escailabe foi rebaixada para o Grupo I e garantiu a manutenção da Unidos de São Carlos no Especial para 2015. Esses episódios exemplificam as dificuldades das escolas de samba pernambucanas do Grupo Especial, aquelas em melhores condições, de garantir ao menos os itens básicos obrigatórios que elas mesmas acordam quando se inscrevem no Concurso, dado que evidencia a precariedade dessa experiência festiva.

Devido às dificuldades de recursos financeiros e de mobilização dos componentes para os desfiles, a força de uma escola de samba em Recife está, em grande medida, relacionada à capacidade inicial de conseguir chegar à avenida para o desfile, à sua competência em cumprir minimamente todos os itens estabelecidos no regulamento, principalmente, aqueles indispensáveis e desclassificatórios; e apenas em segunda instância está relacionada ao investimento na dimensão criativa e estética.

Vale destacar que a subvenção pública para as agremiações, repassada pela Prefeitura do Recife, é paga em duas vezes, uma antes e outra depois do desfile, e, quem não comparece ao Concurso, não recebe a segunda parcela, é desclassificada e cai de Grupo. A competição é um evento obrigatório porque passa a ser parte do processo de captação de recursos e o principal compromisso de uma agenda (pequena) de apresentações do Carnaval. Quase todas as escolas de samba do Recife e da Região Metropolitana participam do Concurso e têm apenas aquele dia para se exibirem e se encontrarem com o público. Toda a construção dos seus desfiles é voltada para a segunda-feira de Carnaval, a passarela é a culminância do processo de trabalho e de resistência.

Os itens de julgamento, que norteiam a métrica para essa movimentação entre grupos, são similares aos do Carnaval do Rio de Janeiro. São julgados em Recife: fantasias, alegorias e adereços (mínimo de 3 carros alegóricos para o Grupo Especial e de 2 para o Grupo 1); coreografia, evolução, conjunto e empolgação; mestre-sala e porta-bandeira²²; comissão de frente (no mínimo 6 integrantes); bateria (mínimo de 70 ritmistas para o Especial e de 40 para o Grupo 1); samba-enredo; enredo; e baianas (no mínimo de 40 baianas para o Especial e de 20 para o Grupo 1). Diferentemente do Carnaval do Rio de Janeiro, vale ressaltar, em Recife a ala das baianas é um item de julgamento.

A escola que não cumprir o número mínimo de ritmistas em sua bateria, de membros da comissão de frente e/ou de baianas, perde um ponto por cada ausência. Perde também três pontos a escola com número de alegorias inferior ao designado para seu grupo. As escolas sem o seu pavilhão são impedidas de desfilarem. Aquelas sem mestre-sala e/ou porta-bandeira, ou que se apresentarem com menos da metade do número de desfilantes, serão desclassificadas. Incorre ainda em desclassificação o uso de fantasias e adereços que estiveram nos desfiles de outras agremiações no mesmo polo ou na

²² Sobre a importância do casal de mestre-sala e porta-bandeira, ver o trabalho da antropóloga Renata de Sá Gonçalves (2009).

mesma modalidade em qualquer polo; também a utilização de propaganda política e o uso de instrumento de sopro na bateria²³. As agremiações disputam prêmios em dinheiro e os troféus são entregues no Desfile das Campeãs, realizado no sábado seguinte ao Carnaval, quando se reúnem as campeãs e vice-campeãs de todos os grupos e todas as modalidades²⁴.

A competição, além de estar no cerne do “mundo do carnaval” (BURKE, 2010) e da “visão carnavalesca de mundo” (BAKHITIN, 1999), torna-se um pilar dos mais importantes para a organização interna, a dinâmica de produção e as relações entre aqueles que vivem no mundo social das escolas de samba. Em torno da competição, os sambistas, participantes, trabalhadores da arte, amantes do samba, mantêm-se integrados o ano inteiro, com interações interpessoais e intergrupais. As escolas de samba, plenamente instaladas em um processo ritual competitivo, inscrevem-se em uma rede de cooperação mútua (BECKER, 1977) e de sociabilidade, além, claro, de montar uma cadeia produtiva que, mesmo com poucos recursos, é composta de muitos agentes. Quanto mais investimento for mobilizado para as agremiações carnavalescas, tal qual as escolas de samba, mais potência elas, a rede de cooperação e a cadeia produtiva ganham.

Esse tipo de competição tão peculiar como a que ocorre no Carnaval do Recife, que reúne linguagens tão diversas na mesma passarela, tem certamente muitos limites, embora proporcione trocas estéticas, conceituais, parcerias, articulações políticas, vínculos

23 O uso de instrumentos de sopro na bateria era bastante comum no passado das escolas de samba pernambucanas. O folclorista Roberto Benjamim (1987) atribui esse uso às influências do frevo “corroendo” as escolas de samba. Os historiadores Augusto Neves da Silva (2012) e Ivaldo Lima (2013) pensam na perspectiva da originalidade do samba pernambucano a partir dos instrumentos de sopro. A proibição atual é a tentativa de alinhar a sonoridade das escolas pernambucanas com a produção carioca.

24 Todas as agremiações disputavam prêmios em dinheiro. Em 2013 a premiação foi de R\$ 11.000,00 para o primeiro lugar e R\$5.500,00 para a segunda colocada do Grupo Especial, em cada modalidade. A campeã do Grupo I recebeu o prêmio de R\$ 5.500,00; e a vice, de R\$ 2.750,00. Esses valores não são líquidos, são debitados descontos de impostos. Se houvesse Grupo II, as escolas disputariam o prêmio de R\$2.200,00 para o primeiro lugar; R\$ 1.100,00 para a segunda colocada.

sociais e afetivos. Ela coloca em diálogo brincantes de expressões diferentes, reúne-os antes, para discutir, pactuar e organizar; durante, para a realização do evento; e depois, para a apuração dos resultados, avaliação e novas discussões para o ano seguinte. Todavia, como efeito visível da precarização da experiência social e festiva das escolas de samba pernambucanas, é possível afirmar que elas são dependentes da subvenção pública e limitadas quanto à captação de recursos privados; sofrem para completar o quantitativo de componentes obrigatório no regulamento do concurso; os dirigentes pedem empréstimos a agiotas²⁵ para a conclusão dos trabalhos; desfilam com materiais baratos, reaproveitados ao extremo e com adereços de qualidade estética duvidosa; confeccionam as fantasias sem contar com a venda delas, e sem venda não há retorno financeiro para investimentos.

Katarina Real (1990, p. 53), em 1966, mesmo descontente, previa um futuro promissor para as escolas de samba: “As escolas de samba enfrentam um futuro quase sem preocupação, um campo livre para o desenvolvimento rápido e uma popularidade que cresce de ano para ano”. As palavras proféticas da antropóloga, contudo, não se concretizaram, não parece fácil ser uma escola de samba na terra do frevo, nem mesmo quando ela toma para si o rótulo de multicultural.

25 Nas entrevistas com os sambistas foi recorrente a fala acerca da relação inevitável e perigosa com agiotas da cidade para conseguirem recurso com vistas a produção do desfile. Nas pesquisas na Hemeroteca digitalizada do *Diário de Pernambuco*, encontrei o registro mais antigo da exposição desse problema no *Jornal*, em 22 de janeiro de 1975. Trata-se de uma nota intitulada “Agiotas”, no Segundo Caderno (1975, p. 2), seção Carnaval, que, pela relevância do tema, vale ser transcrita: “Rebeldes Imperial [escola de samba], Toureiros de Santo Antônio, Maracangalha, Caboclos Tupy, Abanadores do Arruda, Pão Duro, Escola de Samba Labariry, Canindé e várias outras agremiações recorreram a agiotas confiando que as verbas do Carnaval seriam liberadas integralmente antes da semana pré [carnavalesca]. Agora, estão em dificuldade, devendo sem ter com que pagar, com instrumentos penhorados, fantasias retidas, sem crédito no comércio e sem contratar orquestra. [...] Sem condições de pagarem aos agiotas, os dirigentes de clubes, troças e escolas de samba não sabem para quem apelar. Estão desesperados, sem raciocínio, desnorteados, pois nunca enfrentaram situações semelhantes” (AGIOTAS, 1975, n. p.).

5.2 A crise das escolas de samba: dados sobre o Carnaval do Recife (2010-2020)

Analisando as programações dos onze Carnavais, entre os anos de 2010 e 2020, principalmente observando a dimensão quantitativa da participação das agremiações no “Concurso das Agremiações Carnavalescas”, é possível afirmar que o modelo de Carnaval criado, o qual pretensamente valoriza as manifestações da cultura popular carnavalesca, não melhorou a experiência desses grupos. Nesse período houve uma diminuição percentual de aproximadamente 35% no número total de agremiações. Os bois de Carnaval foram os únicos que se mantiveram numericamente estáveis. Dos que declinaram em seu quantitativo, o maracatu de baque solto apresentou menores perdas, com uma queda de aproximadamente 11%. As escolas de samba foram as que mais sofreram queda, em torno de 61% de suas agremiações foram extintas ou pararam temporariamente suas atividades. No *ranking* do declínio seguem os ursos e as agremiações de frevo (troças, blocos e clubes), com 56% e 55% respectivamente.

QUADRO 2 | Dados percentuais sobre o declínio das agremiações carnavalescas entre 2010 e 2020

Manifestações Carnavalescas	Média percentual de queda
Boi	0%
Maracatu baque solto	-11%
Maracatu baque virado	-17%
Caboclinho e tribo de índio	-30%
Frevo (troças, blocos, clubes)	-55%
Urso	-56%
Escola de samba	-61%
Total	-35%

FONTE: elaborado pelo autor (2022).

Em dados absolutos, podemos afirmar que em 2010 um total de 311 agremiações desfilaram no Concurso, enquanto em 2020 esse número caiu para 202, uma perda de 109 agremiações em 10 anos. No caso das escolas de samba, em 2010, dezoito representantes do

gênero estavam inscritas no Concurso, e em 2020 apenas sete. O declínio numérico das escolas de samba se refletiu na estrutura da competição, que a partir de 2013 extinguiu o Grupo II por falta de representantes do gênero. Elas ficaram divididas apenas nos grupos Especial e I. Assim, novas escolas que venham a surgir devem começar reabrindo o Grupo de Acesso. Na tabela abaixo, visualizamos o declínio quantitativo da inscrição das escolas de samba no Concurso, destacando quais delas participaram da competição no ano de 2010 e aquelas que lá estavam em 2020. A tabela mostra que cinco sobreviveram à última década e apenas duas novas surgiram.

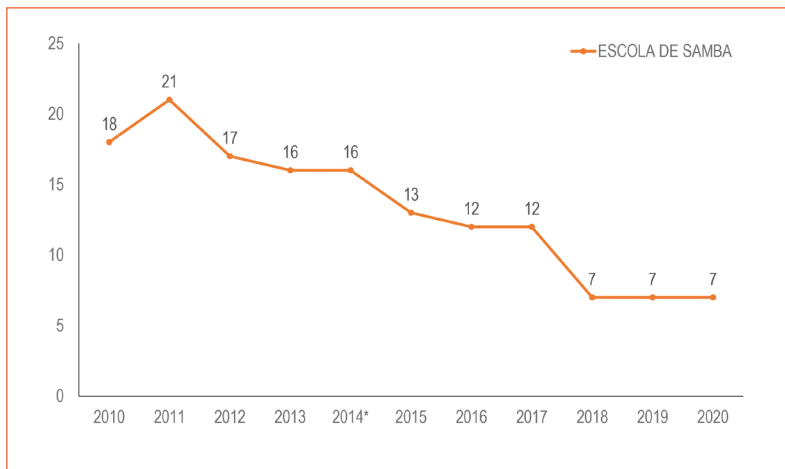
QUADRO 3 | Escolas de samba dos anos de 2010 e 2020

Escolas de samba na programação do Concurso das Agremiações Carnavalescas de 2010	Escolas de samba na programação do Concurso das Agremiações Carnavalescas de 2020
Estudantes de São José	Estudantes de São José
Rebeldes do Samba	Rebeldes do Samba
Gigante do Samba	Gigante do Samba
Galeria do Ritmo	Galeria do Ritmo
Limonil	Limonil
Samarina	Imperador da Vila São Miguel
Imperiais do Ritmo	Pérola do Samba
Unidos de São Carlos	
Unidos da Mangueira	
Deixa Falar	
Criança e Adolescente	
Preto Velho	
Sambistas do Cordeiro	
Queridos da Mangueira	
Raio de Luar	
Águia Dourada	
Unidos de Vila Escalabe	
Oriente	

FONTE: elaborado pelo autor (2022).

No gráfico 1 é possível visualizar a oscilação no quantitativo das escolas de samba entre 2010 e 2020. Ele também mostra que nos últimos três anos o número se manteve estável, com sete es-

GRÁFICO 1 | Total das Escolas de Samba no Carnaval do Recife nos anos 2010-2020



FONTE: elaborado pelo autor (2022).

colas, configurando o pior índice numérico da história recente das agremiações de samba pernambucanas.

O Carnaval do Recife também abriga os blocos de samba, uma modalidade que não se configura como uma escola e nem faz parte do Concurso das Agremiações Carnavalescas. Blocos como a Turma do Saberé e as Traquinas de São José são bastante conhecidos, mas não são muito numerosos. Eles se apresentam com elementos como bateria, porta bandeira e passistas. Em 2010, três blocos fizeram parte da programação do Carnaval, e em 2020 esse número se manteve. Entretanto, esse quantitativo não reflete a realidade, pois algumas escolas de samba têm se transformado em blocos de samba para não deixar de participar do Carnaval, mas sem precisar cumprir as exigências do Concurso. Marize Félix, diretora da Gigante do Samba, explica esse movimento:

Hoje nós temos uma onda de blocos de samba muito grande, porque o bloco de samba não tem a mesma estrutura de levar para a avenida, carros alegóricos, alas [...] Eu acho que foi um refúgio, para fugir do Concurso e continuar fazendo samba. Blocos de samba não ganham subvenção da Prefeitura, mas conseguem se apresentar

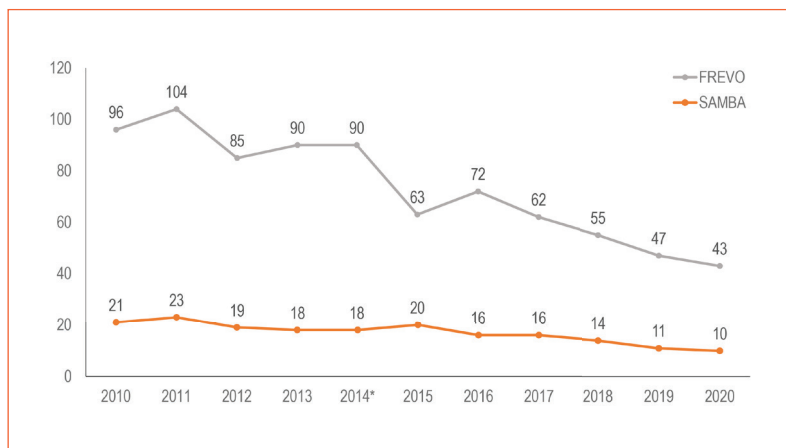
em festas privadas e outros eventos não oficiais que ocorrem no Carnaval. Tem menos estrutura e menos problemas para administrar (MARIZE FÉLIX, DIRETORA, GIGANTE DO SAMBA).

Mesmo numericamente mais expressivas, as agremiações de frevo igualmente sofrem com os efeitos da falta de atenção para com a cultura popular carnavalesca. Destacam-se, no gráfico 2, as oscilações e o declínio numérico ininterrupto das agremiações de frevo (troças, blocos, clubes de frevo e clubes de boneco) e de samba (agremiações e blocos de samba) nos últimos onze Carnavais.

Ressalto que dentre as modalidades de agremiações de frevo, as troças registraram a maior perda, aproximadamente 70% delas deixaram de participar do Carnaval. Na sequência, os clubes de boneco, os blocos e os clubes de frevo declinaram aproximadamente 52%, 50% e 33%, respectivamente.

Para além do Concurso, algumas agremiações são contratadas pela Prefeitura para participar da programação do Carnaval, apresentando-se em cortejo ou no palco dos polos centralizados e descentralizados. Esses eventos/contratações são importantes para o orçamento dos grupos, pois se revertem em cachês. Os polos tam-

GRÁFICO 2 | Comparação entre o quantitativo de agremiações de samba e de frevo 2010-2020

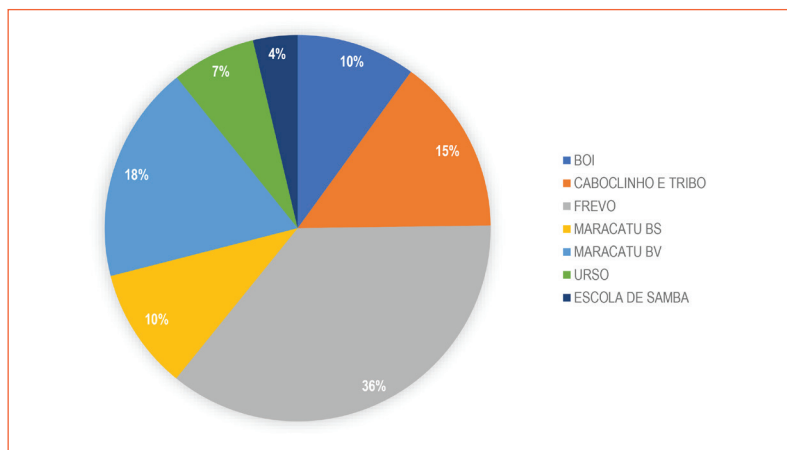


FONTE: elaborado pelo autor (2022).

bém se mostram como ampliação dos espaços para apreciação pública do trabalho coletivo e intenso desses grupos. As escolas de samba figuram muito pouco na programação dos polos, por isso recebem menos cachês e menos visibilidade. O efeito disso é a sociedade praticamente desconhecer a existência das escolas de samba pernambucanas. Pensando na presença das representantes da cultura popular na programação dos polos, o frevo e o maracatu de baque virado, devido a sua predominância, parecem sintetizar a ideia de diversidade em que se instala o modelo festivo do Carnaval do Recife.

No gráfico 3 é possível observar a média percentual de participação em eventos de todas as manifestações carnavalescas entre os anos de 2010 e 2020. Ele indica que as escolas de samba são as menos aproveitadas para a programação do Carnaval e as menos contratadas para os polos, seguidas dos ursos, bois e maracatus de baque solto. De toda a programação dos polos nesse intervalo de tempo, as escolas de samba figuraram em apenas 4% do total. As agremiações de frevo (blocos, clubes e troças), por outro lado, aparecem como as mais contratadas para os eventos e polos, marcam aproximadamente

GRÁFICO 3 | Média anual de participações em eventos de cada manifestação cultural (2010-2020)



FONTE: elaborado pelo autor (2022).

te 36% de média de participação, em seguida estão os maracatus de baque virado, com uma média de 18 pontos percentuais.

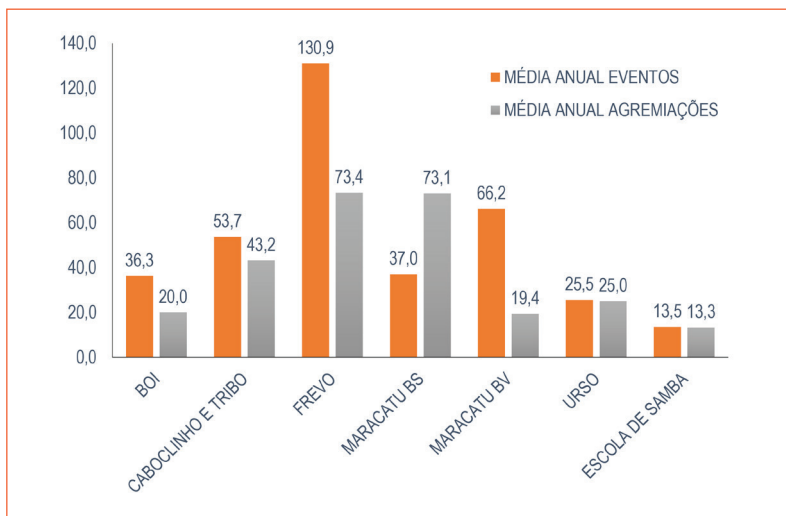
Essa discrepância não se explica apenas pelo fato de existirem mais agremiações de frevo, uma vez que a distribuição não seria proporcional. No ano da pesquisa de campo, 2013, por exemplo, a programação do Carnaval contava com apenas seis apresentações das baterias das escolas de samba nos polos descentralizados – Gigante do Samba e Galeria do Ritmo, com duas apresentações cada, uma da bateria da Samarina e outra da Queridos da Mangueira –, número proporcionalmente irrisório quando comparado às 170 apresentações das agremiações de frevo nos quatro dias da folia oficial. Quando convidadas para compor a grade de programação do Carnaval, vale lembrar, as escolas levam apenas uma parte da bateria, algumas assistas e o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Portanto, é uma representação do todo, uma vez que a escola completa passa apenas uma vez no Carnaval, no momento do Concurso.

Uma forma de analisar as diferenças da participação das agremiações na programação do Carnaval é observar a lógica do aproveitamento de cada modalidade de manifestação carnavalesca. Os dados acerca do aproveitamento foram produzidos a partir da relação entre a média anual de apresentações contratadas (eventos na programação, excluindo o Concurso) e a média anual de agremiações de cada manifestação entre os anos de 2010 e 2020²⁶. O gráfico 4 ilustra as diferenças, e o quadro 4 em seguida sistematiza os aproveitamentos.

As agremiações de maracatu de baque virado foram as mais bem aproveitadas entre 2010 e 2020, uma vez que elas detêm uma das menores médias no quantitativo de agremiações e, inversamente, a maior média de participação de eventos. Elas são proporcionalmente mais requisitadas pela Prefeitura para contratações, apresentando um percentual de aproveitamento de 341%. As escolas de samba, embora tenham uma média total de agremiações

26 O cálculo foi feito da seguinte forma: média anual de eventos (apresentações contratadas) dividida pela média anual de agremiação de cada manifestação carnavalesca entre os anos de 2010 e 2020. Esse resultado foi apresentado em forma de porcentagem.

GRÁFICO 4 | Média anual de apresentações contratadas em relação à média anual de agremiações no Carnaval do Recife (2010-2020)



FORNTE: elaborado pelo autor (2022).

baixa, tal qual os maracatus de baque virado, apresentam um percentual de aproveitamento de apenas 102%, o que aponta para a gerência das contratações e as preferências da organizadora por determinadas expressões carnavalescas em detrimento de outras. Na sequência aparecem os bois de Carnaval e as agremiações de frevo, que apresentam um aproveitamento aproximado de 181% e 178%,

Quadro 4 | dados do percentual de aproveitamento das agremiações

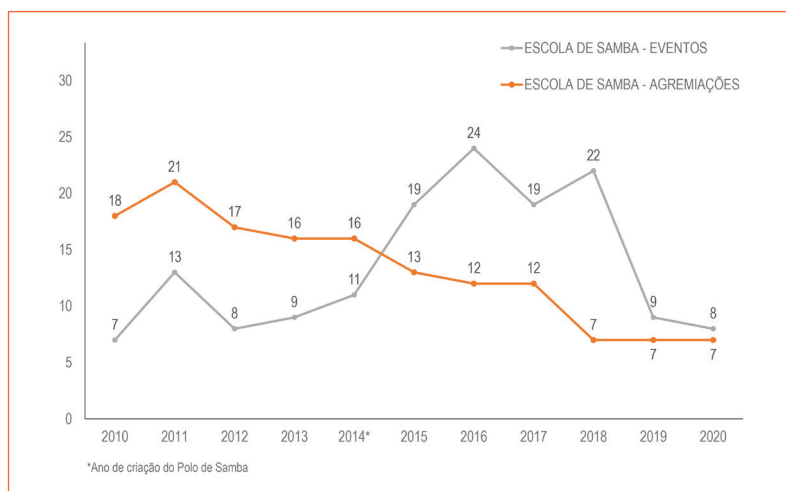
Manifestação carnavalesca	Percentual de aproveitamento
Maracatu de baque virado	341,78%
Frevo (troças, clubes e blocos)	178,44%
Boi	181,36%
Caboclinho e tribo	124,42%
Urso	102,18%
Escola de samba	102,05%
Maracatu de baque solto	50,62%

FORNTE: elaborado pelo autor (2022).

respectivamente. Assim como as escolas de samba, os ursos de Carnaval e os maracatus de baque solto são os menos aproveitados, com aproximadamente 102% e 50% cada. O caso do maracatu de baque solto merece atenção, trata-se de uma manifestação majoritariamente alojada no interior de Pernambuco, que faz parte de circuitos carnavalescos (de encontros e competições) na Zona da Mata Norte e em outras microrregiões do estado, diferentemente das escolas de samba e também dos ursos, que participam exclusivamente do Carnaval do Recife e da Região Metropolitana.

A partir de 2014, a Prefeitura instaurou o polo do samba na Rua da Moeda, no centro da cidade. Nesse polo, artistas do samba locais são contratados para se apresentarem. O polo é, de fato, um ganho político para artistas pernambucanos, contudo, não se tornou um espaço para as escolas de samba que, ao longo do tempo, não se consolidaram como atrações nesse palco. O gráfico 5 mostra o crescimento da participação das escolas de samba na programação do Carnaval do Recife após a inserção do referido polo entre 2014 e 2018, mas, em seguida, observa-se que os números voltaram a cair.

GRÁFICO 5 | Média anual de apresentações contratadas em relação à média anual de agremiações no Carnaval do Recife (2010-2020)



FONTE: elaborado pelo autor (2022).

Com o polo de samba instaurado em 2014, houve um aumento de aproximadamente 137% na média de apresentações contratadas das escolas de samba para a programação do Carnaval, o que corresponde a 67 apresentações a mais até o ano de 2018. Nos anos de 2019 e 2020, todavia, esses números regrediram e as escolas marcaram aproximadamente a mesma média de contratação dos anos anteriores ao polo de samba. A título de comparação, em 2010 as escolas figuraram sete vezes na programação do Carnaval, enquanto que em 2020 elas aparecem com as mesmas sete apresentações. Ou seja, o polo destinado exclusivamente ao samba não despontou como uma oportunidade para as escolas ganharem notoriedade, sua criação não estancou a diminuição da quantidade de agremiações de samba.

Os dados mostram as dificuldades do modelo da festa atual em avançar nas questões estruturais de salvaguarda da cultura popular e do patrimônio imaterial. A diversidade é tematizada no Carnaval do Recife, mas não há distribuição igualitária, reordenação das hierarquias simbólicas, atenção às necessidades particulares de cada uma das manifestações artísticas carnavalescas. Tampouco o Carnaval organizado pela Prefeitura se transformou em um plano de manutenção desses grupos que fundamentaram a ideia do Carnaval multicultural e que são tomados como emblemas da festa ao estampar peças publicitárias e servir de atrativo turístico.

Vale enfatizar que o afoxé foi a única manifestação cultural do Carnaval do Recife que teve aumento significativo no quantitativo de suas agremiações entre 2010 e 2020, crescendo em uma média percentual de 110%. Trata-se de uma expressão da cultura negra oriunda dos terreiros de candomblé da cidade²⁷, que não participa do Concurso das Agremiações e por isso não recebe a subvenção pública anual destinada àquelas que desfilam no evento. O caso da ascensão dos afoxés, que se contrapõe ao declínio de todas as outras expressões carnavalescas, é interessante para pensar

27 Para saber mais sobre os afoxés, ver os trabalhos de Ester Monteiro (2010), Priscila Barbosa da Silva (2009) e, mais recentemente o de Renata Mesquita (2020). Os três foram defendidos no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE.

como a experiência competitiva regulamentada pela Prefeitura não garante a salvaguarda da cultura popular, e pode, inclusive, implicar em algum nível de produção de dificuldades devido ao enrijecimento das elaborações performáticas e exigências cada vez mais difíceis de serem cumpridas, pautadas nos regulamentos que norteiam o certame. A dinâmica de produção dos afoxés, portanto, pode ser entendida como rota de fuga à queda vertiginosa do número de agremiações carnavalescas das diversas manifestações artístico-culturais.

Por fim, o Carnaval Multicultural foi menos um produto das negociações sociais em torno das diferenças estruturais e das múltiplas experiências culturais compartilhadas, do que uma atualização do dispositivo autoritário de controle dos conteúdos simbólicos. Por meio da análise do mundo social das escolas de samba, de maneira ambígua, Recife se mostra mais conservadora do que a multiculturalidade do seu Carnaval apregoa e igualmente mais cosmopolita do que acreditavam seus intelectuais.

Referências

Bibliográficas

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências e influências culturais e identidade no Maranhão*. 2004. 346 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Ed. Cortez, 2009.

ALEXANDRE, Claudia Regina. Práticas religiosas e festivas nas escolas de samba de São Paulo: um estudo sobre o candomblé na Vai-Vai. *Revista Último Andar*, n. 32, p. 33-43, dez. 2018.

ALMEIDA, Renato. A escola de samba no folclore. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, n. 38, jan./abr. 1974.

ARAÚJO, Antônio Eugênio. Carnaval do meio-norte brasileiro: a nova dinâmica da festa e a retração das escolas de samba em São Luís, Belém e Teresina. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 77-98, maio 2012.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e paz: casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

ARAÚJO, Rita de Cássia B. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

ARAÚJO, Rita de Cássia B. DIP DOPS no frevo: Carnaval, política e identidade cultural em Pernambuco: 1930-1945. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). *Tradições e traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008. p. 85-104.

ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2000.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Cidade do samba: do barracão de escola às fábricas de Carnaval. In: CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2009.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. *Carnaval em Manaus: a cidade e suas escolas de samba*. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia), 200 f. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre: a cidade como personagem. *Revista Sociologia & Antropologia*, v. 2, n. 3, p. 135-159, maio 2012.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1977.

BECKER, Howard S. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2007.

BECKER, Howard S. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

BENJAMIN, Roberto. *Folgedos e danças de Pernambuco*. Recife: Ed. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987.

BENJAMIN, Roberto. Samba de Carnaval. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 335-336.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

BLACKING, John. Dance as cultural system and human capability: an anthropological perspective in dance. In: *A Multicultural Perspective. Report of the Third Study of Dance Conference*. Guildford: Ed. J. Adshead, 1984. p. 4-21.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.

CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-76, jun. 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *O rito e o tempo: ensaios sobre o Carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 69-78, fev. 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Festa e contravenção: os bicheiros no Carnaval do Rio de Janeiro. In: CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2009. p. 192-215.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Em torno do Carnaval e da cultura popular. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, v. 7, n. 2, nov. 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. É carnaval!. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011. p. 80-91.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Uma pátria chamada Carnaval. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 302-310.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas (SP): Ed. Unicamp, 2002. p. 371-407.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco; Ed. Zahar, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

DOS SANTOS, Robson (2011). Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto Regionalista. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 14, n. 2, p. 399-408, 2011.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

DUARTE, Ruy. *História social do frevo*. Rio de Janeiro: Ed. Leitura, 1968.

DURHAM, Eunice. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth (Org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986. p. 17-34.

DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Ed. Tempos Brasileiros, 1983.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. *A reconstrução do passado da Portela na rede mundial de computadores e nas rodas de samba*. 2009. 209 f. Tese (Doutorado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. Sexualidade e sociedade: estudo etnográfico e de gênero dos personagens femininos de uma escola de samba. *Revista Caderno Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 1, n. 1, jan./jul. 2004.

- FARIAS, Edson. Criatividade e tradição no campo das culturas populares. *Revista Repocs*, v. 14, n. 28, p. 42-71, jul./dez. 2017.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais. o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- FERREIRA, Felipe. Terra de samba e pandeiro: uma história do Carnaval, In: KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Org.). *Meu Carnaval Brasil*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.
- FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do brega: cultura de consumo e corpo nas periferias do Recife*. 2005. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- FREIRE, Theotônio. *Passionário e Regina*. Recife: Ed. Cepe, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1941.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1961.
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1967.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Massangana, 1976.
- FREYRE, Gilberto. Abertura. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. VII.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. São Paulo: Ed. Global, 2006a.
- FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos. trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930*. São Paulo: Ed. Global, 2006b.
- FRY, Peter. *Para Inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1982.
- GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 237-364.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Culturas populares: patrimônio e autenticidade. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011. p. 134-141.
- GONÇALVES, Pólita. *A cultura do supérfluo: lixo e desperdício na sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.

GOÑÇALVES, Renata Sá. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Ed. Secretaria de Cultura, 2007.

GOÑÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

KUBRUSLY, Clarisse. *A experiência etnográfica de Katarina Real (1927-2006): colecionando maracatus em Recife*. 2007. 119 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LE BRETON, David. *Antropologia das emoções*. Petrópolis: ed. Vozes, 2019.

LÉLIS, Carmem; MENEZES NETO, Hugo; NASCIMENTO, Leilane; RIBEIRO, Mário SARMENTO, Eduardo; SIMÕES, Alzenide. *Catálogo das agremiações carnavalescas do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2009.

LÉLIS, Carmem; MENEZES NETO, Hugo; NASCIMENTO, Leilane (Org.). *Frevo patrimônio imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura*. Recife: Ed. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

LENCLOUD, Gerard. A tradição não é mais o que era... sobre as noções de tradição e de sociedade e de sociedade tradicional em etnologia. *Revista História, Histórias*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 148-163, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O suplício do Papai Noel*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Lisboa: Ed. Presença, 2010.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Quem foi que falou em frevo?: em Pernambuco se samba, e muito!. *Revista Ágora*, Vitória, n. 16, p. 63-76, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Restos do Carnaval. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999. p. 83-85.

MAIOR, Mário Souto. *Folclore etc. & tal*. Recife: Ed. 20-20 Comunicação e Editora, 1995.

MARIA, Antônio. Carnaval antigo... Recife. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 11-12.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da Restauração Pernambucana*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1997.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império, 1871-1889*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*. São Paulo: Editora 34, 2007.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O nome e o sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MELLO, Mário. Origem e significado do frevo. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 255-257.

MENEZES NETO, Hugo. *O balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João do Recife*. Recife: Ed. do Autor, 2009.

MENEZES NETO, Hugo. Notas sobre a batalha frevo-samba no Carnaval de Recife-PE. *Revista Enfoques*, v. 10, n. 1, maio 2011.

MENEZES NETO, Hugo. O espelho invertido: impressões pernambucanas sobre o Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 7-28, nov. 2014.

MENEZES NETO, Hugo. Gilberto Freyre entre o frevo e o samba no Carnaval do Recife. *Revista Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 735-754, dez. 2016.

MENEZES NETO, Hugo. Os folcloristas e a batalha frevo-samba em Recife. In: CAVALCANTI, Maria Laura; Corrêa Joana (Org.). *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: Iphan, 2018. p. 58-75.

MENEZES NETO, Hugo. O calendário festivo em uma escola de samba do Recife. In: CAVALCANTI, Maria Laura v. c.; Gonçalves, Renata de Sá (Org.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba mundo afora*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad x, 2020. p. 233-254.

MONTEIRO, de Souza, Ester. *Ekodidé Relações de gênero no contexto dos afoxés de culto nagô no Recife*. 2010. 150 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MOURÃO ARAÚJO, V. M.; Ferreira, L. F. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. *Revista Visualidades*, v. 10, n. 1, 2013.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Gilberto Freyre e a valorização da província. *Sociedade e Estado*, v. 26, n. 1, p. 117-149, jun. 2011.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Ed. Cepe, 1971.

OLIVEIRA, Valdemar de. O passo de Pernambuco. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 363-373.

OLIVEN, Ruben George. *Organização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1989.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

PARK, Robert Ezra. Sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979. p. 26-67.

PEIXOTO, Fernanda. A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre. *Tempo social*, v. 17, n. 1, p. 159-173, 2005.

- PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1995.
- PEREIRA, Nilo. *Pernambucanidade*. Recife: Ed. CEPE, 1983.
- PEREZ, Léa Freitas. *Festa, religião e cidade: Corpo e alma do Brasil*. Porto Alegre: Ed: Medianiz, 2011.
- PICCIRILLO, Nathalia Fogliati. *As baianas no Carnaval paulistano: um estudo etnográfico sobre a ala das baianas na Escola de Samba Unidos do Peruche*. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2018.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- RABELLO, Evandro. O Recife e o Carnaval. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 75-115.
- RABELLO, Evandro. *O Carnaval do Recife pelos olhos da imprensa, 1822/1925*. Recife: Funcultura, 2004.
- REAL, Katarina. *O folclore no Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco Ed. Massangana, 1990.
- REGO, José Lins do. Carnaval. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 385-396.
- REZENDE, Antônio Paulo. Gilberto Freyre: tempos de aprendiz. *Estudos de Sociologia*, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1995.
- REZENDE, Antônio Paulo (*Des*)*encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.
- SÁ, Dominichi Miranda de. *A ciência como profissão: médicos, bacharéis e cientistas no Brasil (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.
- SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- SANTOS, Mário Ribeiro dos. *Trombones, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife: (1930-1945)*. Recife: Sesc, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em novo mundo nos trópicos. *Revista Philia&Filia*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, jul./dez. 2011.
- SANTANA, Samuel Ferreira de. *Newton Elias de Santana entre o samba e o poder público: táticas de permanência e institucionalização do samba em PE (1970-1999)”. 2022. 102 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.*

SARMENTO, Luis Eduardo Pinheiro. *Patrimonialização das culturas populares: Visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano*. 2010. 238 f. Dissertação (mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. São Paulo: Edusc, 1999.

SETTE, Mário. *Seu Candinho da farmácia*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1984.

SETTE, Mário. Ensaio de Rua. In: MAIOR, Mário Souto (Org.); SILVA, Leonardo Dantas (org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 399-406.

SILVA, Augusto Neves da. *Quem gosta de samba, bom pernambucano não é? (1955-1972)*. 2011. 227 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SILVA, Augusto Neves da. E o Recife sambou: disputas e conflitos em torno das primeiras escolas de samba. *SÆculum: Revista de História*, João Pessoa, p. 123-141, jul./dez. 2012.

SILVA, Augusto Neves da. Os sentidos da festa: Mário Melo e as escolas de samba no Carnaval recifense (1955-1956). *Oficina do Historiador*, v. 9, n. 1, p. 265-284, 2016.

SILVA, Augusto Neves da. “*Fazendo mesura na ponta dos pés*”: Carnaval e políticas públicas de cultura no Recife das décadas de 1970 e 1980. 2017. 311 f. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Leandro Patricio da. *De Guararapes veio tudo: representações da pernambucanidade no discurso dos políticos pernambucanos*. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2012.

SILVA, Leonardo Dantas; MAIOR, Mário Souto (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991.

SILVA, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

SILVA, Lucas Victor. *O Carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940*. 2009. 383 f. Tese (doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SILVA, Priscilla Barbosa. *Afoxé, a festa do Candomblé na rua*. Manifestação da tradição e identidade afro do Recife e de Olinda. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p. 11-25.

SIMMEL, Georg. *Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

SOARES, Rafael Lima Silva. *As escolas de samba da cidade do Salvador (1957-1985)*. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2015.

SOUZA, Jessé. *Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira*. Tempo Social, v. 2, n. 1, p. 69-100, 2000.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SIREYJOL, Patricia; FERREIRA, Felipe. Artes do Carnaval: trabalho e criação artística no barracão de uma escola de samba carioca. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 165-181, nov. 2010.

TAVOLARO, Sergio B. F. Gilberto Freyre e nossa “modernidade tropical”: entre a originalidade e o desvio. *Revista Sociologias*, v. 15, n. 33, p. 282-317, 2013.

TEJO, Limeira. Carnaval do Recife. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 211-212.

TELES, José. *O frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. O Carnaval no romance pernambucano. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 133-171.

TURNER, V. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.

VELOSO, Mariza. Gilberto Freyre e o horizonte do modernismo. *Revista Sociologia e Estado*, v. 15, n. 2. p. 361-386, 2000.

VIANA, Paulo. Carnaval de Pernambuco. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991. p. 305-316.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979. p. 90-113.

ZALUAR, Alba. Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In: CARDOSO, Ruth (Org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986. p. 107-123.

Documentais

A PASSARELA, este ano, no quartel general do frevo. Diário de Pernambuco, Recife, p. 4, 17 fev. 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=escolas%20de%20samba&pagfis=982. Acesso em 30 mar. 2020.

AGIOTAS. Diário de Pernambuco, Recife, 22 jan. 1975. Nota Sessão Carnaval, Segundo Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=6592122/02/1975. Acesso em: 9 jul. 2021.

CAPIBA aplaude frevo do Diário e diz que frevo só na Pracinha. Diário de Pernambuco, Recife, 21 fev. 1965. Primeiro Caderno, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%20196&pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=33952. Acesso em: 8 mar. 2021.

COLUNA João Alberto. Diário de Pernambuco, 22 jan. 1969. Segundo Caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=66904. Acesso em: 25 mar. 2020.

COUTINHO, Valdir. Coluna "Carnavalescas", Cinemas/Artes. Diário de Pernambuco, p. B-8, 19 fev. 1982. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=41142. Acesso em: 30 mar. 2020.

DISTRIBUIÇÃO dos recursos desagradam escolas de samba. Diário de Pernambuco, 10 dez. 1973. Segundo Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=50543. Acesso em: 25 mar. 2020.

ENREDOS iguais de Estudantes e Limonil motivam polêmicas. Diário de Pernambuco, Recife, 03 jan. 1975. Primeiro Caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=65202. Acesso em: 8 jul. 2021.

ESCOLA de samba: a nota carioca no Carnaval pernambucano. Diário de Pernambuco, Recife, p. 3, 10 fev. 1948. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_12&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=28888. Acesso em: 29 jun. 2021.

FREYRE, Gilberto. O frevo em face do samba. Jornal do Commercio, Recife, p. 2, 19 fev. 1956. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Departamento de Microfilmagem.

FREYRE, Gilberto. Mais uma vez, o Carnaval do Recife. Diário de Pernambuco, Recife, 16 fev. 1964. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pagfis=27660. Acesso em: 13 mar. 2020.

FREYRE, Gilberto. Recifense sim, sub-carioca não!. Diário de Pernambuco, Recife, 27 fev. 1966. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=41450. Acesso em: 13 mar. 2020.

FREYRE, Gilberto. O caso dos excedentes. Diário de Pernambuco, Recife, 06 mar. 1966. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=41564. Acesso em: 13 mar. 2021.

FREYRE, Gilberto. “Estará certo?”. Diário de Pernambuco, Recife, 20 fev.1972. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pagfis=24716. Acesso em: 13 mar. 2020.

GUERRA às escolas de samba. O Maskarado, Recife, n. p., 12 fev. 1949. Disponível em: CD-ROM do acervo digitalizado do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – APEJE.

MAESTRO Menezes adere à marcha de bloco. Diário de Pernambuco, Recife, 05 fev. 1960. Série Os campeões do Carnaval, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=escolas%20de%20samba&pagfis=711. Acesso em: 13 mar. 2020.

MAIA, Márcio. Sonho dos desfiles sepulta a tradição: passarela oprime o Carnaval, Diário de Pernambuco, 03 jan. 1988. Caderno Cidade, A-18. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=129563. Acesso em: 30 mar. 2020.

MELO, Mário. Adeus, regionalismo!. Diário de Pernambuco, Recife, n. p., 26 fev. 1956. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=53337. Acesso em: 8 jul. 2021.

NA PASSARELA o folião não tem vez. Diário de Pernambuco, Recife, 28 fev. 1974. Primeiro Caderno, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=53337. Acesso em: 9 jul. 2021.

O BIG da música: De tudo que fez o povo gostou. Diário de Pernambuco, Recife, 24 jan. 1960. Série Os campeões do Carnaval, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pagfis=451. Acesso em: 13 mar. 2020.

O FREVO e a COC. Diário de Pernambuco, Recife, 23 dez. 1966. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=47289. Acesso em: 13 mar. 2020.

O SAMBA continua discriminado. Correio do Samba. Federação das Escolas de Samba de Pernambuco – Fesape, Recife, abr. 2013. Disponível em acervo da Federação das Escolas de Samba de Pernambuco – Fesape [impresso].

SAMBA x FREVO. Diário de Pernambuco, Recife, 13 jan. 1968. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=55941. Acesso em: 26 mar. 2020.

SAMBA é malemolência e alegria. Diário de Pernambuco, Recife, 17 fev. 1972. Segundo Caderno, n.p. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pagfis=24628. Acesso em: 3 jul. 2021.

SAMBA apaga frevo no asfalto. Diário de Pernambuco, Recife, 28 fev. 1974. Primeiro Caderno, p. 08. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=53337. Acesso em: 3 jul. 2021.

SILVA, Leonardo Dantas. O Carnaval sub-carioca. Diário de Pernambuco, 19 fev. 1996. Coluna Histórias do Carnaval do Recife, capítulo 36, p. B-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_17&pasta=ano%20199&pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=93934. Acesso em: 29 mar. 2020.

UMA ESCOLA de samba no Recife. Diário de Pernambuco, Recife, 24 abr. 1938. Coluna Arte e Artistas, p. 7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_11&pasta=ano%20193&pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=28627. Acesso em: 5 jul. 2021.

VILA NOVA, Sebastião. Despassarelização. Diário de Pernambuco, Recife, 23 jan. 1980. Coluna Opinião, A-11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22escolas%20de%20samba%22&pagfis=1297. Acesso em: 30 mar. 2020.

Título Tem samba na terra do frevo: as escolas de samba
no Carnaval do Recife

Autoria Hugo Menezes Neto

Formato *E-book* (PDF)

Tipografia Tisa Pro (texto), Apparat (títulos)

Desenvolvimento Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | editora.ufpe.br



PROGRAD
PRÓ-REITORIA
DE GRADUAÇÃO

UFPE