



Renata Bulcão Lassance Campos

**“E é assim que o samba vai vencendo”:
Os Unidos da Tijuca e as estratégias de
ascensão das Escolas de Samba do Rio de
Janeiro na década de 1930**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Rio de Janeiro
Outubro de 2016



Renata Bulcão Lassance Campos

**“E é assim que o samba vai vencendo”:
Os Unidos da Tijuca e as estratégias de
ascensão das Escolas de Samba do Rio de
Janeiro na década de 1930**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em História Social da Cultura
do Departamento de História do Centro de
Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Maurício Barreto Alvarez Parada

Departamento de História - PUC-Rio

Profª Martha Campos Abreu

Departamento de História - UFF

Profª Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação
do Centro de Ciências Sociais

Rio de Janeiro, 03 de outubro de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Renata Bulcão Lassance Campos

Graduou-se em História na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2013. cursou o mestrado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Suas pesquisas se concentram no Rio de Janeiro dos séculos XIX e XX, com especial atenção às manifestações festivas.

Ficha Catalográfica

Campos, Renata Bulcão Lassance

“E é assim que o samba vai vencendo” : os Unidos da Tijuca e as estratégias de ascensão das escolas de samba do Rio de Janeiro na década de 1930 / Renata Bulcão Lassance Campos ; orientador: Leonardo Affonso de Miranda Pereira. – 2016.

141 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Escolas de samba. 4. Unidos da Tijuca. 5. Carnaval. I. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

A Dona Almerinda Vasconcellos, que tanto
lutou para manter viva a memória de seu
pai e dos primeiros Unidos da Tijuca. Seu
desejo é uma ordem! Descanse em paz!

Agradecimentos

O processo de realização desta pesquisa e de escrita desta dissertação foi extenso e muito árduo: ao longo desse tempo, muitas situações se modificaram, para o bem e para o mal. Ainda assim, gostaria de reservar este espaço para agradecer àqueles que estiveram comigo nesta jornada.

Em primeiro lugar, agradeço à minha avó Marly, que ofereceu ajuda a todo momento, e sofria angustiada quando eu recusava. É ela a principal responsável pelo meu amor pela História e pela educação. Aos meus pais e minha irmã que viveram de perto meu mau humor muitas vezes constante, mas que compreenderam com carinho.

Ao meu orientador Leonardo. Optei pelo mestrado na Puc em busca da sua orientação, e tenho certeza que foi a melhor decisão que já tomei. Além das incríveis lições de historiografia, você fez jus ao título de “orientador”: respeitou meus momentos difíceis e me guiou para superá-los. Não tenho palavras para descrever o quanto aprendi e o quanto sou grata pelos anos em que trabalhamos juntos.

Aos funcionários e professores da PUC-Rio, que me acompanharam nessa trajetória, e ao Cnpq, que me concedeu a bolsa que viabilizou a minha pesquisa.

Aos funcionários do Museu do Samba, em especial a Desirré Reis que, além de ter aberto as portas para que eu pudesse realizar minhas entrevistas nesse espaço, esteve ao meu lado e registrou esses depoimentos, que hoje estão no arquivo do Museu. Também aos funcionários do Arquivo da Cidade, do Arquivo Nacional e do Museu da Imagem e do Som, que sempre me atenderam com atenção e comprometimento.

Aos professores, funcionários e alunos do Centro Educacional Espaço Integrado, onde passei toda a minha infância e adolescência e onde hoje tenho a honra de lecionar. Com vocês aprendo todos os dias a ser uma professora melhor, uma historiadora melhor, uma pessoa melhor.

Aos diretores do G.R.E.S. Feitiço do Rio. Esse ano realizamos um sonho, o que nos fez ainda mais fortes e unidos. Vocês fazem parte da minha história, e também da realização desse trabalho. Estamos juntos, sempre!

Em especial ao Daniel. Depois de tudo que passamos, a única certeza que tenho é a de que você estará do meu lado a todo momento. Obrigada por sempre fazer o possível para me ver bem. Obrigada por esse carinho que é de amigo, é de irmão, é de alma.

Por fim, agradeço aos Unidos da Tijuca: os “filhos do mestre Bento”, da década de 1930, e os dos dias de hoje. Em especial a Tia Hilda, Almerinda e Miguel, que me concederam as entrevistas que compõem esse trabalho. Obrigada a todos vocês, harmonias, baianas, ritmistas, componentes, torcedores, que mantêm essa Escola de pé, e mantêm viva a sua história e sua tradição. Como diz um dos nossos mais lindos sambas, vocês são “o amor mais puro e verdadeiro”.

Acabou!

Resumo

Campos, Renata Bulcão Lassance; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda (Orientador). **“E é assim que o samba vai vencendo”**: Os Unidos da Tijuca e as estratégias de ascensão das Escolas de Samba do Rio de Janeiro na década de 1930. Rio de Janeiro, 2016, 141p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como objeto a História da formação de um grupo carnavalesco na região da Tijuca: o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, no início da década de 1930. Percorrendo essa história, pretendemos analisar o modelo de Carnaval que as agremiações autodenominadas Escolas de Samba produziram, procurando desnaturalizar algumas análises bastante comuns na bibliografia acerca desse tema. Por um lado, as Escolas costumam ser percebidas como um modelo completo que representa a verdadeira cultura popular brasileira. Por outro lado, os sambistas são percebidos também como sujeitos passivos, que se deixam levar por uma ideologia propagandeada pelo Estado, sendo incapazes de agir e pensar por conta própria. São essas noções que pretendemos combater neste trabalho.

Palavras-chave

Escolas de Samba; Unidos da Tijuca; Carnaval.

Abstract

Campos, Renata Bulcão Lassance; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda (Advisor). **“And that’s how samba wins”**: The Unidos da Tijuca and the strategies of rise of the Rio de Janeiro’s 1930s samba schools. Rio de Janeiro, 2016, 141p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work has as object of study the history of the formation of a Carnival group in the Tijuca region: Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, in early 1930's. Through this, we intend to analyze the Carnival model that the associations known as Escolas de Samba produced, looking to denature some common assumptions within the literature on this subject. On the one hand, the schools are often perceived as a complete model that represents the true Brazilian popular culture. On the other hand, the people involved in the schools are also perceived as taxable persons who are governed by an ideology propagated by the government, being unable to act and think for themselves. These are notions we intend to fight in this work.

Keywords

Samba School; Unidos da Tijuca; Carnival.

Sumário

Introdução	13
1. Dos clubes aos Unidos	25
1.1. Uma história anterior: o associativismo recreativo na Tijuca	28
1.2. Folias tijucanas	33
1.3. A construção da união	52
1.4. Repressão e autenticidade	57
2. A comunidade em formação	65
2.1. Solidariedade na diferença	67
2.2. A União em construção	75
2.3. Afirmção do orgulho local: a comunidade	88
3. A força da novidade	93
3.1. Um modelo em formação: os Unidos da Tijuca	97
3.2. O processo de institucionalização	102
3.3. A construção da legitimidade	109
3.4. Um modelo campeão	122
4. Epílogo: “Quando está o nosso amor em algum lugar, não há dissidência”	129
5. Fontes consultadas	135
6. Referências Bibliográficas	137

Lista de figuras

Figura 1 - Figura 1 - Mapa do 16º distrito (Tijuca), 1928. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 6/3/5, 804.	34
Figura 2 - Anúncio do Grêmio Familiar da Tijuca na <i>Gazeta de Notícias</i>	40
Figura 3 - Fotografia dos componentes do Clube Flor do Andaraí no Jornal do Brasil	44
Figura 4 - Projeto de carro de crítica anexado a um pedido de licença para desfile do Club Carnavalesco Flor do Andaraí Grande em 1914. Arquivo Nacional, GIF1 6C 480.	45
Figura 5 - Reportagem sobre o desfile do clube Flor do Andaraí no <i>Correio da Noite</i>	48
Figura 6 - Atual bandeira do G.R.E.S. Unidos da Tijuca - Fotografia do ensaio técnico da Unidos da Tijuca em 24 de janeiro de 2016.	65
Figura 7 - Atual pavilhão da Velha Guarda do G.R.E.S. Unidos da Tijuca - Fotografia do pavilhão da Velha Guarda da Unidos da Tijuca. Renata Bulcão, 25 de junho de 2016	66
Figura 8 - Árvore genealógica da família Vasconcellos - novembro de 2015. Árvore genealógica construída com base no depoimento de Almerinda Vasconcellos	68
Figura 9 - Bento Vasconcellos, 1 de setembro de 1933 (Acervo familiar de Almerinda Vasconcellos)	69
Figura 10 - Almerinda Vasconcellos na casa da família, ≈ 1950. (Acervo familiar de Almerinda Vasconcellos)	69
Figura 11 - Árvore genealógica construída com base no depoimento de Miguel de Moraes	71
Figura 12 - Leandro Chagas (de chapéu) com Manoel Crioulo no Morro do Borel. ≈1950. (Acervo familiar de Miguel de Moraes)	74
Figura 13 - Mapa com algumas fábricas da região da Tijuca	77
Figura 14 - Jorge Vasconcellos, 2º tesoureiro dos “Unidos da Tijuca”. Diário Carioca, 12 de fevereiro de 1933, p.12.	81

Figura 15 - Felipe Santiago (Amor), figura destacada da Escola de Samba “Unidos da Tijuca”. Diário Carioca, 12 de fevereiro de 1933, p.12.	81
Figura 16 - Casal fantasiado nos Unidos da Tijuca em 1934 “No carnaval de 1934, esse par abria caminho entre o público para a passagem da Comissão de Frente”. Jornal do Brasil, 9 de fevereiro de 1981, p.32.	81
Figura 17 - Os Unidos da Tijuca na sede d’A Manhã “A Escola de Samba Unidos da Tijuca, ladeados pelos nossos companheiros, Graveto e Enfiado”. A Manhã, 11 de setembro de 1935, p.6	81
Figura 18 - Imagens dos padroeiros no barracão da Unidos da Tijuca atualmente - Fotografia retirada no barracão da Unidos da Tijuca. Renata Bulcão, 20 de janeiro de 2016	84
Figura 19 - Audição de samba de algumas Escolas na Rádio Nacional	115
Figura 20 - A Manhã, 11 de setembro de 1935, p.6	128
Figura 21 - Escudo utilizado pelo G.R.E.S. Unidos da Tijuca atualmente	133

Se você gosta de samba, siga o seu coração (...). Porque o samba é a alma, é a vida, é alegria, é a cultura. Se você, criança, tem a missão de ser sambista, vai em frente. Você escolhe a escola de sua preferência, do seu coração, e abraça com carinho. E se hoje a sua escola não vence, não se desanime... Um dia você chega lá. Que nem eu que muitos anos chorei e disse 'no ano que vem não saio mais'. Agora não tenho nem lágrimas! Ano que vem eu faço 80 anos de Unidos da Tijuca e 87 de idade.

Tia Hilda

Introdução

Em 23 de fevereiro de 2012, na capa do jornal *O Globo* lia-se em letras garrafais a manchete: “O mago da avenida dá um novo título à Tijuca”. Era a reportagem que anunciava o terceiro campeonato da Escola de Samba Unidos da Tijuca, que alcançou a primeira colocação com um enredo sobre o cantor Luiz Gonzaga. O “mago” a que se refere o texto era o carnavalesco Paulo Barros, que começou a carreira no Grupo Especial em 2004, elevando a Escola tijuicana novamente às primeiras posições, e alcançando o campeonato em 2010 e 2012. Nesse contexto, a Unidos da Tijuca, como podemos perceber, é reconhecida como uma das grandes Escolas de Samba da atualidade.¹

Notícias como estas mostram que os desfiles realizados por Escolas de Samba como a Unidos da Tijuca durante o Carnaval – talvez por serem o resultado visível de uma estrutura milionária que gera muitas receitas para a Prefeitura do Rio de Janeiro² – acabam compreendidos, em geral, dentro daquilo que Simas denomina como “cultura do evento”³, como se as atividades de tais associações estivessem voltadas apenas para a realização de um evento específico. Ao perceber o Carnaval como um “evento”, o senso comum (aqui representado pela manchete de jornal citada anteriormente) tende a creditar os méritos de um bom desfile a uma única pessoa, um artista contratado para realizar o trabalho visual do espetáculo, mas que nem sempre – na verdade muito raramente – faz parte da grande massa que realmente construiu aquele desfile.

As pessoas responsáveis pela verdadeira realização do desfile, isto é, os componentes da Escola, que realmente fizeram acontecer o projeto do carnavalesco, não levam o crédito pelo campeonato na capa do jornal. Pelo contrário, o mérito é

¹“A integração entre os diversos segmentos da escola dentro da mesma concepção artística é impressionante e o conjunto tijuicano foi o mais forte de seu desfile, praticamente perfeito tecnicamente.” <http://www.carnavalesco.com.br/noticia/unidos-da-tijuca-e-a-campea-do-carnaval-2012/2531> [Acesso em 16 de janeiro de 2016]

² “Em 2006, por exemplo, a indústria do carnaval do Rio de Janeiro gerou uma receita, correspondente aos gastos primários das pessoas, empresas, associações e da prefeitura, da ordem de R\$ 685 milhões, dos quais 89%, o equivalente a R\$ 609,5 milhões, foram efetuados pelos 310 mil turistas – 70% nacionais e 30% estrangeiros – que estiveram na cidade para a festa.” PRESTES FILHO, Luiz Carlos. *Cadeia produtiva da economia do carnaval*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009, p.20.

³ Entrevista ao site “Metrópoles”, publicada em 13 de outubro de 2015, disponível em: <http://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/livro-reconstitui-a-historia-do-samba-por-meio-de-verbetes> [Acesso em 16 de janeiro de 2016]

dado a um dito “mago”, uma pessoa externa, que aparentemente teria trabalhado sozinha e, assim, “dá” um novo título à Escola. A Unidos da Tijuca (percebida por nós como os componentes que desfilam na Escola e que participam de seus processos por todo o ano) aparece na manchete de maneira passiva, isso é, não atuante, sendo apenas aquela que recebe uma dádiva do “mago da avenida”, e não como sujeito ativo na conquista do campeonato.

Na contramão desta ideia, Simas afirma a necessidade de uma mudança de visão com relação à folia: que ela deixe de ser inserida na “cultura do evento” e passe a ser considerada o “evento da cultura” – de modo a que o desfile deixe de ser visto como o objetivo único de todos os processos que ocorrem nas Escolas de Samba ao longo do ano e passe a ser encarado apenas como a culminância de algo muito mais representativo, que faz parte da experiência cotidiana dos membros das comunidades que dão forma às Escolas. Seguindo esta trilha, esta dissertação tem como objeto a história da formação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, ocorrida a partir do início da década de 1930. Percorrendo essa história, pretendemos analisar o modelo de Carnaval que os membros de agremiações autodenominadas Escolas de Samba, no diálogo com as proposições de outros sujeitos e grupos, ajudaram a produzir. Através do estudo particular do processo de criação e afirmação de uma destas Escolas, pretende-se desnaturalizar algumas ideias bastante comuns na bibliografia acerca desse tema.

Em um primeiro plano, estas Escolas costumam ser percebidas pelos seus analistas como um modelo de associação capaz de representar a força e singularidade da verdadeira cultura popular brasileira. É o que se nota, em primeiro lugar, na obra da jornalista Eneida de Moraes sobre a *História do carnaval carioca*⁴, originalmente publicada em 1957. Ainda que seja um trabalho sem pretensões acadêmicas, trata-se de uma das mais importantes obras sobre o tema, na medida em que abriu caminho para a abordagem historiográfica do carnaval. Sua proposta é a de traçar um abrangente painel sobre a folia carioca.

A força fundadora da análise de Eneida fez com que nas décadas seguintes outros autores seguissem seu caminho – reproduzindo, de maneira pouco crítica, suas classificações, periodizações e definições sobre a história da festa. É o caso do jornalista Haroldo Costa, autor do livro *Cem Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*,

⁴ MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

publicado em 2001⁵. Ainda que escrito décadas depois da obra de Eneida, o livro se baseia na mesma periodização proposta por ela, vendo as Escolas de Samba como o auge de uma longa história da folia. Fruto de uma história de progressiva afirmação de manifestações carnavalescas “populares”⁶, como os cordões e ranchos, as Escolas de Samba representariam, nessa visão, uma espécie de síntese dessas manifestações, que expressava de modo acabado a sua força. Costa defende, portanto, que essa citada “peculiaridade popular” seria consolidada apenas na década de 1930, com o surgimento das Escolas de Samba – em processo que teria no próprio Estado instituído por Getúlio Vargas, patrocinador e garantidor desta folia, seu principal sujeito. Apresentava-se assim, na produção jornalística sobre o carnaval, uma leitura das Escolas de Samba que vê nela o resultado final do desenvolvimento de uma singular folia popular, cuja força nacional passaria a ser garantida pelo Estado.

Forjada de início nas análises jornalísticas sobre a folia, concepções como estas acabaram por se fazer presentes também na produção acadêmica sobre a festa. Merece destaque, neste campo, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz. Em seu livro *Carnaval brasileiro: O vivido e o mito*⁷, a autora investe na história da festa para refutar análises como a de DaMatta⁸, voltadas para a tentativa de compreensão daquilo que seria uma essência única do carnaval, e levam em conta apenas um aspecto, que ela chama de “carnaval mito”, isto é, uma ideia de que o carnaval é um momento de igualdade, liberdade e inversão. Segundo a autora: “Colocando a ênfase sobre a essência da festa e ignorando o antagonismo que havia marcado, entre elas, as diferentes etapas, os intelectuais e o povo ‘fabricaram’ no Brasil uma representação dos fatos carnavalescos muito mais lendária do que real”⁹. Para ela, a análise da folia deve levar em conta também a perspectiva do “carnaval vivido”, ou seja, a perspectiva das experiências pessoais e de classe, as condições socioeconômicas e culturais dos participantes. Queiroz dialoga com DaMatta ao

⁵ COSTA, Haroldo. *Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

⁶ "Acredito que a escola de samba, como organismo catalizador da alma popular (...)" *Ibidem*, p.211.

⁷ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

⁸ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

⁹ PEREIRA DE QUEIROZ, op. cit., pp.173 e 174

afirmar que a “inversão”¹⁰ não é sentida pelos participantes, que possuem outros significados para a folia, dependendo do momento histórico que vivem.

Para contornar esse problema, Queiroz propõe uma análise específica para cada período da História do Carnaval, que ela periodiza em três principais fases: a primeira estende-se até o fim do século XIX, e compreende o contexto do entrudo, uma festa sem caráter de nacionalidade; a segunda refere-se ao período de ápice das Sociedades Carnavalescas, elitistas e baseadas nos princípios europeus; e a terceira fase se inicia a partir da década de 1920, abarcando um período mais “popular”¹¹ do carnaval e o surgimento, nesse contexto, das Escolas de Samba. Essas agremiações representariam, portanto, a afirmação de um carnaval verdadeiramente popular e nacional – ideia que ajuda a consolidar a perspectiva essencialista construída antes pelas análises jornalísticas sobre a festa, sem levar em conta outros elementos envolvidos no processo de afirmação dessas agremiações que fazem com que haja continuidades e rupturas entre as diversas fases citadas por ela. Ao tentar evitar as generalizações que tanto criticava, Queiroz acaba por seguir um viés muito semelhante a elas. Sua periodização supõe que, em cada uma dessas fases existia um substrato comum que ligava todas as manifestações a um mesmo significado. Assim, a imagem que Queiroz constrói das Escolas de Samba é problemática no sentido de que essas agremiações aparecem como a representação máxima do caráter popular do carnaval. As Escolas são descritas pela autora como o final de um processo de criação da folia carioca, que teria finalmente atingido sua verdadeira imagem.

Por fim, não podemos deixar de citar aqui a obra *A Subversão pelo Riso*¹², da historiadora Rachel Soihet – talvez o mais relevante trabalho historiográfico a abordar o tema das Escolas de Samba. Centrada no período compreendido entre o final do século XIX e o período Vargas, nos anos de 1930, sua principal hipótese é a de que o riso é a mais importante arma de subversão utilizada pelos grupos envolvidos com o Carnaval carioca contra políticas hegemônicas que os

¹⁰ DaMatta se baseia na teoria da inversão para justificar esse caráter antagônico do Carnaval e da sociedade brasileira. Isto é, o Carnaval seria o momento principal para as práticas de inversão, que se opõem à estrutura autoritária e excludente que impera durante o resto do ano.

¹¹ “(...) as famílias da camada superior se retiravam pouco a pouco das ruas, deixando para o ‘povo’ a celebração carnavalesca de desfiles.” PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1999. p.18.

¹² SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

marginalizavam. O livro apresenta de forma clara a relevância dos estudos em História Cultural, na medida em que demonstra a importância da cultura como âmbito de agência desses sujeitos em relação ao mundo em que vivem. O principal ponto do argumento de Soihet, no entanto, é a proposta de um olhar sobre o que chama de “carnaval popular” nos diferentes contextos, ressaltando o papel dessas pessoas – os “populares”, de acordo com sua fala – na festa. Utilizando-se de uma visão um tanto essencialista, entretanto, a autora submete sua análise a uma lógica que opõe o “popular” (responsável pela criação das Escolas de Samba) ao “erudito”, deixando de identificar o tenso diálogo entre fluxos culturais no qual se formaram essas agremiações. As Escolas de Samba representariam, nesse contexto, a vitória do “popular”. Seu enfoque, no entanto, é homogeneizador por conta do próprio uso da palavra “popular”, que essencializa múltiplas manifestações, lendo-as como uma única cultura homogênea, restringindo o espaço para a multiplicidade de eixos identitários presentes em cada um desses sujeitos históricos. Reproduz assim mais uma vez, no universo acadêmico, a visão essencialista citada acima, que percebe as Escolas de Samba como um tipo de organização que se apresenta na década de 1930 de forma já moldada e definida, vinda direta do mundo “popular”, sem atentar para a multiplicidade de fluxos culturais envolvidos em seu processo de criação.

Percebemos, deste modo, que mesmo nos trabalhos acadêmicos sobre as Escolas de Samba se afirma a ideia de que elas teriam surgido como a verdadeira expressão popular e nacional da cultura brasileira. À luz desta marca essencialista da produção acadêmica sobre as Escolas de Samba - que seguindo as trilhas abertas pelas histórias jornalísticas, corrobora o sentido autenticamente popular dessas agremiações, vistas como ápice de afirmação de um carnaval verdadeiramente nacional – um estudo mais minucioso sobre o processo de formação e consolidação da Unidos da Tijuca nos permitirá compreender o fenômeno das Escolas de Samba por um caminho diferente daquele proposto pela bibliografia. Buscamos perseguir, na experiência dos membros dessa agremiação, o processo de construção e afirmação dessas ideias cristalizadas sobre as Escolas de Samba – a saber, a noção de que essas agremiações são uma representação da força popular, essencializada, e a ideia de que seus integrantes eram constantemente manipulados pelo Estado, tornando-se objetos da ação deste – de modo a historicizá-las e desnaturalizá-las.

Não é tarefa fácil, no entanto, acompanhar a história de uma Escola de Samba que, como as outras, acaba por construir para si mesma certas legendas que

se tornam obstáculos para a tentativa de compreensão dos processos sociais a partir dos quais ela se formou. Para tentar superar este obstáculo, baseamos este trabalho em dois tipos de fontes fundamentais: os jornais e os depoimentos orais.

Destacamos que, no trabalho com periódicos, devemos ter especial cuidado, buscando ter sempre em mente os sujeitos responsáveis pela produção daquele texto. Percebemos os jornais como objetos polifônicos, especialmente quando se trata do início do século XX no Rio de Janeiro, quando a imprensa consolidava uma transformação que fez dos jornais cariocas empresas interessadas em lucro, buscando, assim, um público leitor mais amplo.¹³ Para atingir esse público, os periódicos adotaram estratégias diversas, que iam desde a diminuição do preço das suas edições até a adoção de temas de interesse desse novo público leitor. Entre esses temas estavam as manifestações dançantes e carnavalescas, que passam a ter um espaço muito mais amplo do que apenas as seções policiais. Como resultado, estes jornais se mostram polifônicos por sua tentativa de incorporar, em suas páginas, diferentes sujeitos: jornalistas, cronistas especializados e até mesmo os membros dessas associações carnavalescas, que publicavam seus anúncios nas seções “a pedidos”.

Pelo mesmo motivo, os jornais das primeiras décadas do século XX eram também polissêmicos, procurando deixar seu conteúdo aberto a múltiplas interpretações, de maneira que não perdessem a preferência de qualquer grupo de leitores. O processo de produção das edições desses periódicos, portanto, era uma via de mão dupla: os jornais se moldavam para atingir um determinado público, mas eram também moldados por esse mesmo público, “sendo obrigadas (em maior ou menor grau) a dialogar com questões, temas e lógicas por vezes distantes dos ideais dos que as dirigiam e redigiam.”¹⁴

Partindo desse princípio, entendemos que devemos rastrear essa comunicação entre os grupos carnavalescos – em especial aqueles da região em que se formou a Unidos da Tijuca – e os periódicos da cidade, buscando seus possíveis significados e usos. No caso dessa pesquisa, damos atenção especial à relação das Escolas de Samba com a grande mídia, o que envolve principalmente a figura dos

¹³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”. *Revista História* (São Paulo), UNESP, v. 35, 2016 (no prelo).

¹⁴ *Ibidem*, p.10.

cronistas carnavalescos. Procuramos analisar os cronistas em sua relação com as Escolas de Samba, como mediadores entre a intelectualidade – responsável pela edição dos jornais – e os sujeitos que servem de objeto das crônicas, ou seja, as pessoas envolvidas nos grupos carnavalescos. Talvez seja mais pertinente dizer o contrário: pensamos aqui na relação das Escolas de Samba com os cronistas, assim como com os agentes do Estado. A negociação dos foliões com os jornais envolve interesses e anseios de ambos os lados, as Escolas buscam um espaço maior na mídia carnavalesca, enquanto os cronistas buscam pautas que interessem seu público leitor. Essa relação, portanto, se faz de mão dupla e, por isso, não devemos deixar de perceber a agência dos dois grupos no processo.

Marialva Barbosa, ao analisar o papel dos jornalistas com um olhar para as fontes históricas produzidas por eles, os percebe como “senhores da memória”, isto é, como sujeitos capazes de “construir” os acontecimentos e selecionar a memória que se tem deles. Nesse sentido, a memória é percebida como uma ação do presente, e que envolve escolhas, conscientes ou não, capazes de formular identidades. A seleção dos fatos que devem ser tratados no jornal expõe determinadas situações e silencia outras, realizando uma classificação do mundo. Essa seleção funciona também em termos do destaque dado a determinada reportagem, pela utilização de efeitos visuais, que envolvem o tamanho da manchete ou o local no qual a notícia aparece (no centro da página, ou na capa do jornal, por exemplo). Além disso, devemos ter em mente que a própria narração é um ato seletivo, que determina quais aspectos devem ser contados, e de que maneira isso aparecerá, conferindo significados ao acontecimento narrado. Barbosa afirma ainda que

Os meios de comunicação estruturam sua cobertura no sentido de legitimar os núcleos de poder. O noticiário rege-se pela atuação das instituições hegemônicas e marginaliza os núcleos não hegemônicos. Tais grupos, mais próximos da vivência dos leitores, ficam excluídos, passando a figurar como notícia apenas quando surgem problemas de grandes repercussões (greves, acidentes, catástrofes, etc.). Predominando uma cobertura dessa natureza, o jornalismo brasileiro assume um caráter elitista.¹⁵

A percepção de que os jornais acompanhem as ideologias hegemônicas, se não foge completamente à nossa interpretação, deixa de lado uma análise mais

¹⁵ BARBOSA, Marialva. “Jornalistas, ‘senhores da memória’?”. In: *IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, Porto Alegre, 2004.

focada nos sujeitos e em seus anseios durante a produção daquele conteúdo. Segundo a nossa interpretação, a imprensa carioca das primeiras décadas do século XX noticiava de maneira cada vez mais ampla as manifestações carnavalescas muito menos por conta de uma ideologia estatal do que pelos seus próprios interesses em ampliar o público leitor, conquistando a grande parcela da população que se envolvia com as associações dançantes de maneira geral.

Além da pesquisa em jornais, realizamos algumas entrevistas com pessoas que viveram os primeiros anos da Unidos da Tijuca e/ou que possuíam relações familiares com os integrantes da agremiação desse tempo. Trabalhar com relatos memoriais, no entanto, exige do pesquisador uma atenção não apenas ao que está sendo dito, mas também à forma como está sendo dito e, principalmente àquilo que é silenciado. Dessa forma, o trabalho com esses depoimentos não tem como objetivo a descoberta de fatos desconhecidos ou o conhecimento de datas e dados, mas sim a percepção de como essas pessoas compreendem a própria história – já que a memória, como nos alerta Vinícius Natal, é o próprio campo de afirmação dessas legendas que dão formas a identidades que se pretender fixas:

(...) a memória pode servir como fator de pertencimento ou exclusão de um indivíduo em relação a algum grupo. No caso do universo do samba, a memória serve como elemento agregador e articulador entre o indivíduo e o contexto em que ele se insere. Além disso, colabora para a construção de uma identidade – ou identidades, como preferem os pós-modernistas – individual ou coletiva, servindo como fundamento da construção desse conceito em um indivíduo ou grupo. (...) A memória dentro das escolas de samba, então, flui de maneira particular, fazendo parte do cotidiano do sambista, mesmo que às vezes ele não perceba.¹⁶

Percebemos que algumas das impressões transmitidas pelas falas dos membros da Unidos da Tijuca que nos concederam entrevista se constroem no diálogo com a historiografia diletante. Dessa maneira, em seus depoimentos, os sambistas tendem a reproduzir uma história heroica, que procura revelar as origens humildes de uma manifestação que é, hoje, reverenciada mundialmente. Descrevem, portanto, a formação e os primeiros anos de funcionamento de algumas Escolas de Samba tendo em mente aquilo que essas agremiações se tornaram. Nesse sentido, é extremamente comum a construção de uma memória gloriosa, ou seja,

¹⁶ NATAL, Vinícius Ferreira. Os caminhos da memória no batuque do carnaval carioca. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.207-215, nov. 2010.

um relato que exalta as penosas e quase sagradas origens dessas agremiações, e como elas triunfaram.

Longe de se resumir às entrevistas feitas recentemente, tal processo de afirmação de uma memória heroica das Escolas de Samba já se expressava em outra das fontes utilizada neste trabalho: os “depoimentos para a posteridade” dados por alguns dos fundadores das principais agremiações da cidade ao Museu da Imagem e do Som (MIS) entre as décadas de 1960 e 1970. É o que reconhecia, em um desses depoimentos, o próprio Natal da Portela, sambista que desde a década de 1920 atuou ativamente na Escola cujo nome acabou por assumir: “Hoje, como a criança é bonita, tem uma porção de pai, tá bem? Mas se ele nascesse corcunda, sem cabelo e coisa e tal, não tinha pai nenhum”¹⁷. Sua frase demonstra uma consciência do próprio sujeito sobre a construção da memória. De acordo com Natal, a História da Escola de Samba Portela é contada de determinada maneira porque a agremiação é atualmente renomada e reconhecida. Constrói-se assim uma memória gloriosa e uma disputa sobre as pessoas que participaram do processo de fundação ou que, de alguma maneira, exerceram papéis importantes para a Escola.

Algo semelhante é mencionado na entrevista gravada pelo MIS com antigos componentes da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira¹⁸. Ao perceber que Dona Neuma (filha de Saturnino Gonçalves, antigo presidente da Estação Primeira de Mangueira, e participante ativa da Escola desde seus primeiros tempos) era capaz de fornecer detalhes e datas dos quais nenhum dos outros entrevistados se recordava, Cartola, um dos fundadores da Escola, elogia: “Aprecio a mentalidade da Neuma”. Ao que Neuma responde: “Ah, a gente fala todo dia, né... Não esquece!”. O fato de “falar todo dia” sobre os detalhes da história da Escola não significa, para nós, uma garantia de não esquecimento. Pelo contrário, a frequente repetição – por considerar essa História importante e digna de ser lembrada e repetida – contribuiria para uma frequente reconstrução dessa memória. Por contar os mesmos acontecimentos diversas vezes, esses vão sendo modificados cada vez mais, de modo que se encaixem naquilo que o contexto pede. Nessa medida, procuraremos analisar esses relatos tendo em vista sua objetividade (ou seja, as

¹⁷ Natal da Portela. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1972.

¹⁸ Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.

informações que eles contêm), assim como sua subjetividade (os esquecimentos e detalhes discordantes, por exemplo).

A tarefa de analisar criticamente a memória essencialista articuladas sobre as Escolas de Samba não se resume, entretanto, ao esforço de cruzar e analisar diferentes testemunhos sobre o fenômeno. A tentativa de escapar das armadilhas da memória por eles projetada sugere a necessidade de reflexão sobre a cultura e os processos culturais a partir dos quais esta legenda se afirma. Por este motivo, cabe analisar criticamente o processo de construção e articulação de identidades dos diferentes sujeitos a partir de suas experiências.

Nosso objetivo principal é a análise do nosso objeto – a Unidos da Tijuca – de uma maneira que fuja de essencializações. Isto é, buscamos uma concepção que entenda cultura não como uma totalidade sistêmica, mas como um campo de disputas sempre dinâmico. É o que faz Edward Thompson, em seu capítulo "Rough Music", do livro *Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional*¹⁹. O autor desenvolve a tese de que determinadas manifestações se constroem não na identidade, mas na diferença entre os participantes, colocando em cheque a própria existência de uma cultura plebeia homogênea.

Nesse sentido utilizamos também o conceito de "eixos identitários", cunhado por Natalie Zemon Davis²⁰, que defende a inexistência de uma cultura popular, mas a presença de múltiplos eixos de identidade que se cruzam nos diversos indivíduos. Dessa forma, não existe uma cultura preponderante, mas sim um hibridismo extremo, ou seja, diversos fluxos que dialogam e se cruzam. Acompanhando esse raciocínio, elegemos a Unidos da Tijuca nesse projeto em busca da compreensão das diversas possibilidades de comportamento e agência de pessoas submetidas a muitos tipos de dominação, mas que também possuem participação ativa na construção da sociedade em que vivem. Em obras como *Os Best-Sellers Proibidos da França Pré-Revolucionária*²¹, Robert Darnton também procura desconstruir a totalidade do conceito de cultura, e passa a pensar em termos

¹⁹ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

²⁰ DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Interessa-nos em especial o capítulo 4: "Razões do Desgoverno".

²¹ DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

de Redes de Comunicação, que são dinâmicas e que podem seguir em todas as direções, sem definir uma hierarquia.

Por fim, destacamos o trabalho do antropólogo Fredrik Barth. Em suas obras, o autor afirma a existência de "correntes de tradição cultural", que seriam pontos em comum entre diferentes grupos, que articulam diversos símbolos, atentando sempre para o processo, as transformações, o movimento. Utilizamos essa noção para interpretar o carnaval e as Escolas de Samba como momentos de articulação de múltiplas correntes. Dessa maneira, não buscamos essencializar a cultura desses indivíduos por conta desse momento específico, já que isso representaria uma homogeneização dos envolvidos. Procuramos compreender as motivações dessa articulação, e os elementos que ela envolve. Perguntamo-nos, portanto, qual é o significado da formação desses grupos no momento do Carnaval e que, como sabemos seria estendida por todo o ano.

Ao nos basearmos nos autores citados acima, procuramos desnaturalizar determinados conceitos e situações já bastante trabalhados pela historiografia, buscando ampliar o olhar sobre eles. Pensamos, portanto, nos indivíduos, procurando afastar-nos das ideias totalizantes de cultura e percebendo a fluidez e as constantes transformações que as trocas culturais envolvem.

A fim de atingir os objetivos aqui propostos, este trabalho divide-se em três capítulos, seguidos de um breve Epílogo. O primeiro capítulo, denominado “Dos clubes aos Unidos”, pretende analisar a formação da Unidos da Tijuca a partir de uma tradição de associativismo carnavalesco da região. Percebemos que os membros dessa agremiação narram com uma suposta naturalidade o surgimento da Escola e o modelo que ela passa a seguir. Com o objetivo de desconstruir essa ideia, investigamos os clubes recreativos da Tijuca que funcionavam durante os primeiros anos do século XX, buscando compreender sua relação com o poder público e com a imprensa. Por fim, analisamos o processo de transformação desses clubes na Escola de Samba Unidos da Tijuca, procurando perceber, principalmente, os elementos herdados pela Escola advindos desses grupos.

O segundo capítulo, “A comunidade em formação”, busca a compreensão do sentido desse processo de formação da Escola para aqueles que dele fizeram parte em seus primeiros tempos. Mergulhamos na história da Unidos da Tijuca para entender a sua lógica de organização, de composição social e quais as questões que essa lógica articula, de modo a ressaltar as características que foram construídas

pela agremiação. Procuramos entender a formação dessa comunidade, daquele "unidos" que dá nome à Escola. Para isso, analisamos a maneira pela qual a agremiação era capaz de articular laços de identidade na região, constituindo-se em um importante elemento da experiência de seus moradores.

No terceiro capítulo, chamado “A força da novidade”, pretendemos compreender como esse processo garante a esses sambistas um sucesso, uma legitimidade e uma projeção que se cristalizam em determinadas noções contemporâneas sobre as Escolas de Samba, as quais já foram citadas anteriormente. Nesta seção buscamos demonstrar o processo conflituoso a partir do qual se afirmou a ideia de que as Escolas representam uma natural força popular homogênea, ou que atingiram essa projeção apenas por da ação do Estado, sem negociações e tensões. Por fim, no Epílogo analisamos algumas questões acerca dos anos posteriores ao nosso recorte cronológico, buscando compreender os resultados de todo esse processo.

A partir dessa estrutura pretendemos analisar a fundação e o início da consolidação da Unidos da Tijuca como Escola de Samba, a fim de demonstrar o protagonismo dos próprios componentes de agremiação na criação de um novo modelo de carnaval. Esses sambistas serão capazes de negociar com o mundo letrado e com o Estado, apenas para afirmar ainda mais o seu protagonismo nesse movimento. Ao fim desta dissertação, portanto, a Unidos da Tijuca vai vencer um carnaval, não pelas atitudes de um "mago da avenida", mas pelas ações dos próprios sambistas, sujeitos ativos do processo.

1 Dos clubes aos Unidos

Em 31 de dezembro de 1931 o Rio de Janeiro preparava-se mais uma vez para as festividades de virada de ano. Famílias se reuniam, clubes abriam suas portas e as ruas se enchiam de pessoas se movimentando para seus destinos. Enquanto isso, no Morro da Casa Branca, a família Vasconcellos abria sua casa para receber seus amigos e parentes.

Segundo artigo escrito por Ricardo Zocatelli para o jornal *O Fluminense*²², na reunião organizada estavam presentes alguns familiares e amigos, como Ismael Francisco de Moraes e Blandira Moraes, moradores do Morro do Borel e ativos foliões, organizadores de um grupo carnavalesco próximo. Estavam presentes também moradores do Morro da Formiga e do local denominado Ilha dos Velhacos, grupo que incluía representantes de mais duas associações carnavalescas.²³ Seus representantes estavam, então, reunidos na casa dos Vasconcellos – cujo patriarca, Pacífico, já falecido, também era organizador de um grupo carnavalesco local –, realizando suas comemorações pela chegada de 1932. Envolto no clima da reunião, decidiram, naquele momento, unir os quatro blocos e transformá-los em um único grupo carnavalesco. A partir de então, seriam os “Unidos da Tijuca”.

Contada orgulhosamente no site atual da agremiação²⁴, essa história passou a fazer parte da própria legenda de afirmação da Unidos da Tijuca. A partir dela, o grêmio se apresenta como “a terceira Escola de Samba mais antiga do Brasil”, em frase que explicita como seus atuais componentes definem aquele ato de fundação como um dos marcos de afirmação de um novo modelo de folia. Dessa forma, a Unidos da Tijuca surge de forma repentina, e já como “Escola de Samba”, ou seja, como uma associação nova, completamente original. Segundo mesmo site, “seus fundadores tinham o objetivo de defender as raízes tradicionais do folclore brasileiro e também de lutar pelas causas populares”, afirmação que associava a iniciativa de criação da Escola ao intuito de defesa da verdadeira tradição popular

²² Rascunho do artigo está hoje no Centro de Memória da Unidos da Tijuca, sem catalogação. É provável que não tenha sido publicado, já que não o encontramos nas edições disponíveis do jornal na Biblioteca Nacional.

²³ Ricardo Zocatelli, “Velha Guarda”. *Centro de Memória da Unidos da Tijuca*. [Mimeo].

²⁴ <http://unidosdatijuca.com.br/pt/a-unidos-da-tijuca/historia/historico>. [Acesso em 22 de abril de 2016].

nacional. Por fim, explicava que as lutas por esta tradição autêntica “sempre se fizeram presentes no sangue e na alma de seus antepassados, sofridos e expurgados da expressão cultural que mais amavam e cultivavam: o samba” – em afirmação que atribui naturalidade a esta defesa do samba, que estaria ligado ao próprio sangue (negro e mestiço) de seus fundadores.

A memória que parece ser construída pelos membros da Escola, portanto, baseia-se na naturalidade do surgimento da agremiação a partir de quatro grupos que o texto denomina de “blocos” da região. Os nomes dos supostos blocos não são citados, já que sua única participação no relato é o fato de terem dado origem à Escola sem que, no entanto, os grupos apresentem continuidades ou relações mais aparentes. Não se explica como esses quatro blocos teriam se unido, ou ainda, que participação seus membros teriam tido na fundação da nova agremiação. Afirma-se somente que se fundiram para a criação da Unidos da Tijuca em 31 de dezembro de 1931 – data tomada como marco de início da verdadeira afirmação cultural de tradições e práticas associadas à natureza dos componentes da nova Escola.

Longe de ser casual ou natural, entretanto, esse tipo de visão articulada na atualidade pelos próprios membros da Unidos da Tijuca se liga a uma produção acadêmica que, em certa medida, naturaliza o surgimento das Escolas de Samba. Vistas como agremiações que seriam o resultado final de uma evolução do Carnaval popular, elas são tomadas como entidades independentes e instituintes, capazes de romper com as tradições carnavalescas do passado na afirmação da verdadeira folia popular e nacional. Dessa forma, essas agremiações aparecem na produção de pesquisadores do carnaval com um formato já acabado e distinto do que existia no cenário carnavalesco até então. Esta concepção se faz perceber, por exemplo, na obra de Haroldo Costa, que se propõe, de forma explícita, a identificar a relação entre as Escolas de Samba e outras associações carnavalescas anteriores a ela. Ao fazer isso, no entanto, reforça uma concepção evolutiva, vendo nas Escolas a síntese de tudo que se havia produzido na folia popular brasileira.

Sua existência [das Escolas de Samba] sintetiza o resultado de todas as manifestações que foram-se somando ao longo dos tempos. Os cordões, os ranchos, as sociedades, formaram a amálgama que plasmou essa organização social e artística, inegavelmente peculiar, nascida e criada no Rio de Janeiro.²⁵

²⁵ COSTA, Haroldo. *Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

Ainda que atente para a relação entre as Escolas de Samba e as outras associações carnavalescas que as antecederam, Costa o faz de modo a ressaltar a peculiaridade e originalidade dessa nova forma de associação carnavalesca. Capazes de representar a singularidade da folia carioca e brasileira, elas seriam assim de todo diversas dos grêmios organizados até então – constituindo-se, portanto, como marco inicial de uma folia que se apresentava como efetivamente popular.

Reiterando posições como esta, grande parte da produção acadêmica sobre o tema não se questiona sobre a lógica social do movimento a partir do qual as Escolas de Samba ganharam forma. Ao tomar como dado a originalidade desse novo modelo de agremiação carnavalesca, autores tão diversos quanto Maria Isaura Pereira de Queiroz e Raquel Soihet deixam de lado a chance de analisar as linhas de continuidade e lógicas de transformação a partir das quais ele ganhou forma²⁶. Desse modo, reafirma-se na produção acadêmica sobre o carnaval a ideia de que essas agremiações definiriam um modelo de todo original e singular de folia, capaz de marcar a afirmação cultural das classes populares cariocas,

Em diálogo com essas noções advindas da academia, os membros da Unidos da Tijuca²⁷ acabam por reproduzir esse discurso em suas memórias, que privilegiam o momento da fundação da Escola como se este fosse o surgimento de algo completamente novo, o início de tudo. Deixam de lado, portanto, toda a bagagem de vivências que aqueles sambistas possuíam, e as relações anteriores que eles apresentavam entre si e com outros grupos. Ao realizar as entrevistas que serviram de fonte para essa dissertação, percebemos que os depoentes iniciavam suas falas espontaneamente narrando os acontecimentos sobre a fundação da Escola. Quando questionados sobre o contexto anterior, as experiências locais e as histórias familiares, pareciam surpresos e desinteressados em contar histórias que, para eles, não representavam acontecimentos relevantes. Tomando este silêncio como um problema, a proposta deste capítulo é a de desnaturalizar essa noção, buscando nos anos e décadas anteriores à formação dos Unidos da Tijuca os fios e redes que

²⁶ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1999; e SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

²⁷ A partir de agora vamos nos referir à Escola como “os Unidos da Tijuca”, na medida em que era dessa forma que os membros faziam referência à agremiação durante a década de 1930. A utilização do artigo feminino singular é bastante posterior ao período o qual pretendemos tratar nesse trabalho.

ajudaram a lhe dar forma. Para isso, cabe analisar o associativismo carnavalesco na região antes da fundação da chamada Escola de Samba, cuja lógica de articulação pretendemos analisar nas próximas páginas.

Portanto, para compreendermos o porquê de os sambistas citados acima estarem reunidos na casa dos Vasconcellos em 31 de dezembro de 1931, devemos retroceder e lançar um olhar mais atento às associações que existiam na região na década anterior. Investigar o associativismo recreativo desse local nas décadas anteriores a 1931 nos permite entender o universo de práticas e costumes a partir do qual os Unidos da Tijuca se formariam. Escolhemos nos concentrar especificamente nas associações carnavalescas, buscando compreender os fluxos de tradição cultural que se cruzam e que explicam as práticas das Escolas de Samba que surgiram naquele local poucos anos depois.

1.1.

Uma história anterior: o associativismo recreativo na Tijuca

A partir do início do século XX espalhou-se pelo Rio de Janeiro o costume do associativismo recreativo. Na verdade, desde fins do século XIX, pequenos clubes espalharam-se por toda a cidade, em uma “febre dançante”²⁸ que tomava como modelo as luxuosas Sociedades Carnavalescas que tiveram seu ápice algumas décadas antes. Os clubes recreativos do século XX, no entanto, tinham como característica o fato de se espalharem principalmente pelos bairros mais pobres da cidade, organizando em suas pequenas sedes eventos que movimentavam a vida cultural desses locais. Essas associações se tornariam, portanto, importantes espaços de afirmação de uma experiência local muito específica, construindo, em meio a muitas tensões, laços identitários.

A região da Grande Tijuca, em especial se tornou palco de muitas dessas associações, na medida em que abrigava uma enorme quantidade de fábricas e, portanto, uma também enorme quantidade de trabalhadores que viviam na região. De fato, é nítida a íntima relação entre o surgimento de associações das mais diversas, e a presença de indústrias nas proximidades.²⁹ Dessa maneira, surgem na

²⁸ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933)” . In: *Revista Brasileira de História*, vol. 35, núm. 69, Janeiro-junho, 2015.

²⁹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. E o Rio Dançou. Identidade e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922). In: *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da*

região, a partir do final do século XIX dezenas de associações dançantes e carnavalescas, espaços legitimados de sociabilidade para esses trabalhadores. Ficava claro, com isso, que antes da fundação dos Unidos da Tijuca já existia no bairro uma forte tradição de associativismo carnavalesco.

Como não podia deixar de ser, a existência desses clubes é atestada pelos depoimentos prestados pelos membros da velha guarda da Unidos da Tijuca. De início, todos parecem corroborar a ideia de que a Escola teria surgido, como as outras, de maneira natural e espontânea, sem qualquer relação com tradições carnavalescas anteriores. Ao serem questionados sobre esses grupos, no entanto, muitos dão a ver a convivência destes com as Escolas de Samba. É o que fazia Tia Hilda³⁰, em depoimento prestado em 2015:

Ah, na Tijuca tinha muitos blocos... Tinha os Foresteiros no Catrambi, os Brotinhos do Uruguai, na rua Uruguai... Na Casa Branca³¹ tinha o Bloco da Nega Mina, esse depois ficou ligado à Unidos da Tijuca. De dia saíamos nos blocos de sujo, na praça Saens Pena, na praça Tiradentes... E umas 16h ou 17h a gente voltava, para se arrumar para o desfile.³²

O relato de Tia Hilda destaca a importância de grupos carnavalescos que enchiam as ruas do bairro durante o dia, enquanto as Escolas de Samba desfilavam à noite. Ainda que ela mesmo reforçasse a ideia de primazia da Escola de Samba sobre esses muitos agrupamentos de foliões, evidencia que as pessoas que acompanhavam tais “blocos” muitas vezes eram os mesmos que compunham as alas das Escolas à noite. Dá a ver, com isso, a participação dos moradores locais em associações carnavalescas diversas. Era assim como partes do mesmo universo carnavalesco – do qual faziam parte as Escolas de Samba – que os pequenos grêmios do bairro aparecem na memória de figuras como tia Hilda.

Ao chamar estes grupos de “blocos”, no entanto, a depoente evidencia um caráter informal atribuído a tais associações, que supostamente contrastava com a

cultura. (Org.) Maria Clementina Pereira da Cunha. São Paulo: editora da UNICAMP/CECULT, 2002, p.420.

³⁰ Hilda da Silva Ferreira nasceu em 26 de fevereiro de 1929, no morro da Casa Branca, e acompanhou a trajetória dos Unidos da Tijuca desde a década de 1930. Já esteve na ala de baianas e hoje é membro da Velha Guarda da Escola.

³¹ “A Casa Branca” é uma referência ao morro da Casa Branca, onde surgiram os Unidos da Tijuca e onde reside a depoente desde a década de 1930.

³² Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

formalidade de uma Escola de Samba. Ao ignorar o modo formal de definição desses pequenos grupos carnavalescos em favor de uma imagem mais desarticulada e espontânea deles, trata assim de valorizar a organização formal como marca distintiva das Escolas de Samba. Em entrevista realizada em janeiro de 2010, por exemplo, Tia Hilda se refere a esses blocos de maneira ainda mais informal, como “batuques”:

Eram blocos. E depois então surgiu Escola de Samba. Também, chamava bloco...Mas muita gente chamava ‘batuque’. (...) Cada um fazia o seu batuque.”³³.

Ao indiferenciar “blocos” e “batuques”, vendo nestes a base de surgimento das Escolas de Samba, tia Hilda evidencia uma concepção na qual estas eram vistas como uma forma primeira de organização de uma folia de marca negra que seria até então espontânea.³⁴ Para além da memória dessa foliã, no entanto, nenhuma neutralidade havia nas formas de designação e definição destes pequenos clubes carnavalescos. A denominação “cordão”, por exemplo, dificilmente seria usada pelos membros de um grupo para se auto definir, na medida em que carregava uma imagem negativa, ligada ao barbarismo e ao primitivismo. Ainda que os grupos fossem definidos pela imprensa por diferentes denominações, de acordo com o grau de barbarismo que os jornalistas enxergavam neles, estas denominações não passavam de títulos genéricos e subjetivos – pois era como “sociedades” ou “clubes” que tais grêmios apresentavam anualmente à polícia seu pedido de licença. Portanto, os blocos da região da Tijuca, aqui citados, devem ser vistos como associações carnavalescas organizadas, formadas por grupos de pessoas que se reuniam para aproveitar os dias de folia.³⁵

³³ “Pavilhão: o significado da bandeira da Unidos da Tijuca”. Bom Dia Rio, 15 de janeiro de 2010. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/bom-dia-rio/v/pavilhao-o-significado-da-bandeira-da-unidos-da-tijuca/1191328/>. [Acesso em 29 de abril de 2016].

³⁴ Em artigo, João José Reis afirma a dificuldade em compreender determinadas manifestações culturais próprias de grupos não-detentores do poder. Segundo ele, “terminamos por importar para nosso tempo a confusão dos brancos daquele tempo”, isto é, tomando como verdade absoluta as interpretações de jornalistas e membros da polícia, por exemplo. Reis utiliza como exemplo exatamente o termo “batuque”, que era frequentemente em documentos oficiais, mas que poderia estar designando manifestações diversas. REIS, João José. Tambores e temores: A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da. (org). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: UNICAMP, 2002, p.101.

³⁵ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 152-154.

Era o que mostrava, na região da Tijuca, o caso do Faísca de Ouro. Com sede situada ao longo dos anos em diferentes ruas do Andaraí³⁶, o clube havia sido instalado em 1902, constando já naquele ano da lista dos “grupos” que obtiveram licença para realizar bailes e desfiles.³⁷ Alguns anos depois, no entanto, a *Gazeta de Notícias* inclui o Faísca de Ouro entre as “sociedades” licenciadas para o folguedo³⁸. Novamente, em 1921, o grupo aparece em outro jornal como um dos participantes do concurso dos “ranchos”.³⁹ No pedido de licença enviado em 1913 ao Chefe de Polícia, no entanto, a própria diretoria do clube o apresentava como um “Grupo carnavalesco”⁴⁰, mostrando o caráter arbitrário de todas as outras definições.

Fica claro, dessa forma, que a afirmação da informalidade desses grêmios carnavalescos que antecederam as Escolas de Samba se liga ao propósito de afirmar uma linha evolutiva do carnaval da qual grêmios como os Unidos da Tijuca constituiriam o ápice. A própria fala de Tia Hilda, citada acima, indica que “Eram blocos. E depois então surgiu Escola de Samba”, como se as Escolas constituíssem uma forma natural de evolução dessas agremiações anteriores, vistas como mais primitivas e desorganizadas. Almerinda Vasconcellos⁴¹, ao contar as histórias da fundação dos Unidos da Tijuca, afirma que em “todas as Escolas” seria possível testemunhar “aquele negócio”; “Primeiro é um bloco. Primeiro criou o bloco. Bloco de rua, né. Não tinha Unidos da Tijuca, nem sei. Depois é que fundou Unidos da Tijuca”⁴². As práticas carnavalescas anteriores são tomadas, assim, como simples base de afirmação das Escolas de Samba, que aparecem na memória desses primeiros componentes como o marco inicial de uma folia efetivamente organizada.

Apesar da afirmação desta perspectiva evolutiva, no entanto, quando questionados sobre quais eram as diferenças entre os antigos blocos e as Escolas de

³⁶“Sociedades a sair”. *Jornal do Brasil*, 2 de março de 1905, p.4. e “O carnaval nas ruas”. *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1906, p.4.

³⁷“Momo”. *Correio da Manhã*, 6 de fevereiro de 1902, p.2. Ver ainda “Grupo Carnavalesco Faísca de Ouro”. *Jornal do Brasil*, 2 de fevereiro de 1910, p.13.

³⁸“Sociedades licenciadas”. *Gazeta de Notícias*, 3 de fevereiro de 1910, p.2.

³⁹“Festejos da Mi-Carême”. *O Paiz*, 7 de março de 1921, p.7.

⁴⁰ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 367.

⁴¹ Almerinda Vasconcellos Senna nasceu em 15 de maio de 1935, no Morro da Casa Branca, e faleceu em 26 de julho de 2016. Era a única filha de Bento Vasconcellos, fundador e primeiro presidente dos Unidos da Tijuca. Almerinda passou os primeiros anos de vida na casa da família Vasconcellos, que funcionava como sede da Escola.

⁴² Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

Samba, os entrevistados encontravam dificuldades em citar elementos específicos. “A diferença entre ser Escola e ser bloco era mais o nome... Porque o samba mesmo não mudou muito”⁴³, afirma Almerinda. Seguindo um mesmo caminho, Natal da Portela, ao ser questionado sobre a primeira vez em que ouviu o termo “Escola de Samba”, responde: “Escola de samba, para dizer a verdade, a gente, já quando começou, já começou assim a dizer nossas palavras ‘Escola de Samba’. Existiam os blocos, e existia essa palavra Escola de Samba. E muito respeito”⁴⁴. Como estas falas deixam claro, a perspectiva evolutiva afirmada na relação entre as Escolas e as antigas associações carnavalescas se perde na dificuldade de explicação sobre suas diferenças, em especial em seus primeiros tempos.

Dessa forma, percebemos que, para além da afirmação do protagonismo e centralidade dos Unidos da Tijuca nos festejos carnavalescos da região afirmada pelos representantes de sua Velha Guarda, sua formação se deu no bojo de um processo mais amplo, do qual faziam parte muitas outras associações carnavalescas anteriores a ela. Não por acaso, os próprios Unidos da Tijuca aparecem por vezes, nos jornais do período, com denominações distintas – pois embora sejam em geral citados como uma Escola de Samba, chegam a aparecer em janeiro de 1934 no *Jornal do Brasil* como o “Bloco Unidos da Tijuca”⁴⁵. Três anos depois, o *Diário de Notícias* lista a agremiação entre os ranchos que ensaiam às quintas-feiras⁴⁶. Casos como estes deixam claro que era em meio ao processo mais amplo de afirmação desse associativismo carnavalesco na Tijuca que se colocava a formação do novo grêmio. Tendo isso em mente, analisaremos nas próximas páginas a trajetória de alguns dos grupos carnavalescos da região que, a partir da década de 1930, passariam a dividir espaço com os Unidos da Tijuca – participando assim, a seu modo, do processo de definição de uma tradição associativa carnavalesca na região a partir da qual os próprios Unidos da Tijuca ganharam forma.

⁴³ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

⁴⁴ Natal da Portela. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1972.

⁴⁵ “Bloco Unidos da Tijuca”. *Jornal do Brasil*, 12 de janeiro de 1934, p.25.

⁴⁶ “Ranchos”. *Diário de Notícias*, 9 de janeiro de 1937, p.6.

1.2. Folias tijucanas

Para além daquilo afirmado em seu nome, não era somente às fronteiras do atual bairro da Tijuca que se restringia a experiência dos homens e mulheres que deram forma à Escola de Samba do bairro. No momento de sua fundação, os Unidos da Tijuca possuíam de fato sede na “Rua S. Miguel, subida do Morro da Casa Branca”⁴⁷, no bairro da Tijuca. Seus componentes, no entanto, circulavam pela região e alguns, inclusive, moravam em outros morros das proximidades: “Ah, tinha integrantes de vários morros... Da Casa Branca, do Borel, do Morro da Formiga. Ali da Tijuca tinha muita gente que participava”⁴⁸. Alguns anos após a fundação, a Escola se viu despejada da sua sede, transferindo-se para uma localidade denominada Ilha dos Velhacos, e em seguida para o Morro da Formiga. Já na década de 1960 construíram uma nova sede no Morro do Borel.⁴⁹ Dessa maneira, definimos a abrangência desta pesquisa de acordo com os locais citados pelos entrevistados como espaços de convivência entre os membros da Escola e moradores da região. O mapa abaixo, que abrange parte do antigo distrito da Tijuca, mostra a delimitação dessa área.

⁴⁷ “Uma audição aos cronistas na sede dos Unidos da Tijuca”. *A Noite*, 14 de janeiro de 1933, p.15.

⁴⁸ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

⁴⁹ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

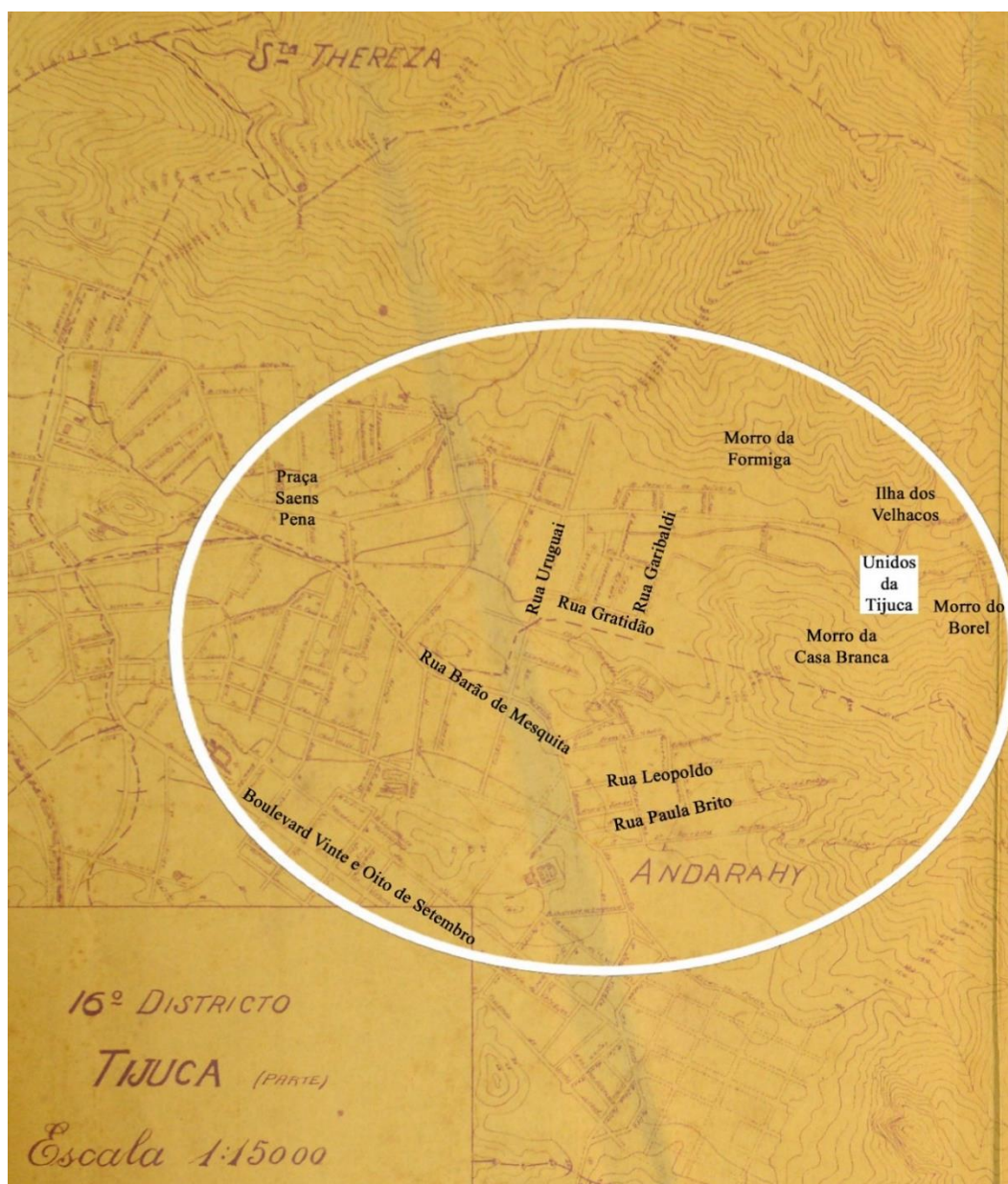


Figura 1 - Mapa do 16º distrito (Tijuca), 1928. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 6/3/5, 804.

Como se pode perceber, os componentes dos Unidos da Tijuca se articulavam a partir de um território próprio, que representava uma parcela específica do distrito que lhe dá nome: aquela que compreendia os morros da Casa Branca, Borel e Formiga, assim como a Ilha dos Velhacos e os locais identificados como Andaraí Grande, Andaraí Pequeno e Vila Isabel. Diverso em seus espaços e lógicas habitacionais, esse território, estabelecido por relações de proximidade, delimitava uma geografia social própria ao novo grêmio. Cabe, por isso, analisar como se deu nele o desenvolvimento de um associativismo de base carnavalesca,

de modo a tentar compreender como se articulou a identidade tijuicana assumida pela Escola de Samba que ali se formou.

O universo dos clubes recreativos da região delimitada é bastante amplo. Até mesmo fazendo um recorte para observarmos apenas as associações carnavalescas, o número de grupos encontrados ainda foi alto.⁵⁰ Analisar a trajetória de alguns desses grupos é uma boa forma de entender o sentido do fenômeno e sua ligação com a posterior criação dos Unidos da Tijuca.

O Grêmio Familiar da Tijuca, ao que nos parece, não tinha o costume de realizar desfiles pelas ruas. As citações ao nome do grupo nos jornais fazem referência sempre a bailes organizados dentro da sede do clube. A única ocorrência de uma saída desses foliões é uma passeata até a sede do jornal *O Paiz*, “parando em frente à nossa redação para receber da casa Costrejean o seu belo estandarte”⁵¹. O cabeçalho do jornal indica que o endereço da redação é a “Rua Moreira Cesar 63 a 65 (Antiga Ouvidor)”, referindo-se à Rua do Ouvidor que, por um período, denominou-se Rua Moreira Cesar. Apesar de não consistir em um préstito propriamente dito, os membros do Grêmio Familiar da Tijuca se deslocaram de sua localidade até o centro da cidade, ao menos nesse momento.

Outro grupo, o Grupo Carnavalesco Faísca de Ouro, já possuiu sede na Rua Paula Brito n.12⁵², e na Rua Leopoldo, números 45⁵³ e 51⁵⁴. Em 1913, o jornal *O Imparcial* noticiava o “C. C. Faísca de Ouro” como um dos grupos que se apresentaram no carnaval da rua Haddock Lobo, na Tijuca:

A rua Haddock Lobo, ontem, regurgitava com os folguedos carnavalescos. Combates terríveis de lança-perfume, risadas, gritarias, enfim, a verdadeira alegria, notava-se ontem, em Haddock Lobo. Às 9 horas, ouvia-se o toque do clarim. Era a grande avançada do C.C. Flor do Andaraí.

(...)

C. C. FAÍSCA DE OURO

Este grupo também, ao passar pela Avenida, fazia-se acompanhar, no seu humilde préstito, por muitos carnavalescos.⁵⁵

⁵⁰ Identificamos dezesseis clubes em Vila Isabel (fundados de 1888 a 1921) e onze no Andaraí (fundados de 1901 a 1918).

⁵¹ “Club Familiar da Tijuca”. *O Paiz*, 25 de fevereiro de 1900, p.1.

⁵² “Sociedades a sair”. *Jornal do Brasil*, 2 de março de 1905, p.4.

⁵³ “Carnaval nas ruas”. *Gazeta de Notícias*, 18 de fevereiro de 1906, p.4.

⁵⁴ “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 17 de fevereiro de 1908, p.6.

⁵⁵ “Na avenida”. *O Imparcial*, 3 de fevereiro de 1913, p.5 e 6.

Percebemos, portanto, que os desfiles organizados pelo Faísca de Ouro concentravam-se na região da Grande Tijuca. A Rua Haddock Lobo se encontra a cerca de 4 quilômetros das sedes citadas para o clube, o que nos mostra que os desfiles não aconteciam necessariamente em áreas tão próximas do grupo, mas que tinham como foco a região em que se localizava. Isso também nos indica a abrangência da lógica local dessas agremiações, que saíam às ruas mais importantes da área, mesmo que não fossem necessariamente tão próximas de suas sedes.

A reportagem *d'O Imparcial* também se refere a outro grupo que analisaremos neste capítulo, o Flor do Andaraí. Da mesma maneira, essa agremiação parece buscar as ruas da região para se apresentar, ainda que não fossem as ruas das cercanias de sua sede. No entanto, algo nos chamou a atenção: o Flor do Andaraí aparece por diversas vezes em reportagens que noticiam os desfiles realizados no centro da cidade. Em 1903, por exemplo, ele está entre os grupos que desfilarão na Rua Gonçalves Dias⁵⁶. Já em 1900⁵⁷, 1905 e 1906⁵⁸, o Flor do Andaraí está listado como um dos grupos que se apresentaram na Rua do Ouvidor: “A rapaziada desse club, não desanima nunca! Todos os anos, lá vêm eles à cidade arrancar palmas e bravos da multidão. São merecedores de tal, uma vez que, de ano para ano, mais cresce o seu entusiasmo pelo Carnaval.”⁵⁹. Nesta nota, o *Correio da Manhã* indica que essa agremiação tinha o costume de desfilar no centro da cidade, já que arrancam “palmas e bravos” na cidade todos os anos.

Já a partir do ano de 1912, o Flor do Andaraí passa a ser noticiado como um dos grupos que desfila pelas ruas do próprio bairro⁶⁰. Em fevereiro de 1913, o *Jornal do Brasil* comenta sobre o Carnaval de bairros como o Andaraí:

Embora afluísse para a Avenida Rio Branco, como centro do movimento carioca, toda a animação da noite de ontem, não foi contudo pequeno o entusiasmo que os folguedos carnavalescos levaram aos arrebalde desta capital, alguns dos quais tiveram mesmo constante agitação festiva. É de justiça, porém, destacar o concurso que à deslumbrante comemoração da Folia prestaram quer pelo movimento de suas ruas profusamente iluminadas, quer pelos vistosos préstitos que por elas desfilarão os bairros de Botafogo e do Catete, especialmente no largo do Machado, de Vila Isabel, Andaraí e do Engenho Velho, onde o largo do Estácio de Sá e as ruas Haddock Lobo e Conde de Bonfim, se encheram de alegria resultante dos combates

⁵⁶“Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 23 de fevereiro de 1903, p.1.

⁵⁷“Carnaval”. *Cidade do Rio*, 28 de fevereiro de 1900, p.1.

⁵⁸“Visitas”. *A Notícia*, 28 de fevereiro de 1906, p.3.

⁵⁹“C. C. Flor do Andaraí”. *Correio da Manhã*, 6 de março de 1905, p.2.

⁶⁰“Festas de hoje”. *Jornal do Brasil*, 8 de abril de 1912, p.8.

a confete e serpentina nelas, sem cessar, travados, o do Andaraí, que teve as praças Saens Peña e Affonso Pena, repletas de uma multidão entusiasmada (...).
FLOR DO ANDARAÍ

Esta sociedade, que há poucos anos existe no populoso bairro do Andaraí Grande, deu ontem a nota *chic* nos bairros do Andaraí, Engenho Velho e S. Cristóvão, levando a efeito uma esplêndida passeata (...).⁶¹

No dia anterior, o mesmo jornal publicou o itinerário a ser seguido pelo clube:

Do bairro que lhe dá o nome sairá hoje este Club, com lindo e artístico préstito, que percorrerá também as ruas de outros bairros próximos. O Flor do Andaraí Grande pretende, com seu cortejo, dar uma das notas mais vibrantes do domingo gordo. (...) O itinerário a percorrer é o seguinte: Ruas Ferreira Pontes, Paula Brito, D. Amelia, Leopoldo, Barão de Mesquita, Uruguai, Conde de Bonfim, Haddock Lobo, Estácio de Sá, São Cristóvão, Matoso, Haddock Lobo, Afonso Pena, Mariz e Barros, S. Francisco Xavier, Boulevard 28 de Setembro, S. Francisco Xavier, Barão de Mesquita e sede social.⁶²

Percebemos que, assim como o Faísca de Ouro, o Flor do Andaraí se apresentava em uma região abrangente, mas que está inteiramente contida na área – selecionada por nós anteriormente a partir dos depoimentos de membros dos Unidos da Tijuca – de convivência dos sambistas da Grande Tijuca.

Novamente em 1914, a mesma agremiação anexa ao seu pedido de licença um itinerário de desfile que compreende as ruas dessa região⁶³. Poderíamos concluir que, em seus primeiros anos, o Flor do Andaraí tenha optado por desfilar no centro da cidade e que, após algum tempo, tenha se recolhido novamente ao seu bairro. No entanto, o ano de 1915 nos mostra o contrário. Em janeiro, a *Gazeta de Notícias* publica o itinerário do desfile que se realizará no domingo de Carnaval, nas ruas do bairro:

⁶¹“Flor do Andaraí”. *Jornal do Brasil*, 3 de fevereiro de 1913, p.5.

⁶²“Flor do Andaraí Grande”. *Jornal do Brasil*, 2 de fevereiro de 1913, p.5.

⁶³“Ruas Duquesa de Bragança (Barracão), Barão de Mesquita, S. Francisco Xavier, Mariz e Barros, Praça da Bandeira, Ruas São Cristóvão, Machado Coelho, Visconde de Itaúna, Boulevard e Rua S. Cristóvão, Largo do Estácio, Ruas Haddock Lobo, Conde de Bonfim, Largo da Fábrica, Ruas Desembargador Isidro, Silva Guimarães, Bom Pastor, Barão de Pirassinunga, Largo da Fábrica, Ruas Conde de Bonfim, Uruguai, Barão de Mesquita, S. Francisco Xavier, Boulevard 28 de Setembro, Praça Barão de Drummond (em volta), Ruas Visconde de Santa Isabel, Costa Pereira, Barão do Bom Retiro, Sede.”. *Arquivo Nacional*, GIF1 6C 480

Não há crises para o Club Carnavalesco Flor do Andaraí. E a prova vão dar os heroicos carnavalescos suburbanos, com o magnífico préstito, composto de oito carros alegóricos e de crítica, confeccionados pelo artista Francisco Fonseca, que apresentarão no domingo gordo. O préstito obedecerá o seguinte itinerário: Barracão Duquesa de Bragança, Barão de Mesquita, Paula Brito, travessa D. Amélia, ruas Leopoldo, Barão de Mesquita, Uruguai, Conde de Bonfim, Haddock Lobo, Estácio de Sá, Salvador de Sá, Frei Caneca, Praça da República (lado do Corpo de Bombeiros), Visconde do Rio Branco, praça Tiradentes, Carioca, Assembleia, avenida Rio Branco, em volta Assembleia, Carioca, travessa Flora, largo de São Francisco, Andradas, Marechal Floriano, praça da República (lado da Estrada de Ferro), Senador Euzébio, Boulevard de S. Cristóvão, praça da Bandeira, Mariz e Barros, S. Francisco Xavier, Boulevard 28 de setembro, praça Barão de Drummond, em volta Boulevard 28 de setembro, S. Francisco Xavier, Barão de Mesquita (Almirantado sede).⁶⁴

No entanto, ao que noticia o *Correio da Noite*, o Flor do Andaraí foi um dos grandes destaques dos desfiles do centro da cidade naquele ano na terça-feira de Carnaval.⁶⁵ Esse detalhe nos indica que esses clubes mantinham uma lógica local, marcada nos constantes desfiles pelo bairro, em que dividiam as mesmas ruas, provavelmente criando inclusive laços de amizade e identidade⁶⁶. Ainda assim, esses grupos buscavam uma legitimidade frente à imprensa, visitando as sedes dos grandes jornais, e recebendo jornalistas em suas sedes também, além de desfilar no centro da cidade, área de muito prestígio para o Carnaval. Assim, dividiam espaço com as grandes agremiações, como as Sociedades Carnavalescas, nos dias em que desfilavam no centro, e nos dias em que se apresentavam nos seus bairros, os grupos passarão a dividir espaço também com as Escolas de Samba.

Apesar de dividirem um mesmo espaço, os clubes tijuquanos eram extremamente diversos entre si. Essas diferenças são construídas, como veremos, dentro de um código comum, compreendido por todos os grupos. Sintomática, a este respeito, é a trajetória do já citado Grêmio Familiar da Tijuca (denominado por vezes na imprensa como Club Familiar da Tijuca). Fundado provavelmente em fins do século XIX, formou-se a partir do modelo das Grandes Sociedades Carnavalescas, que compreendia um projeto civilizador de molde europeu, tendo

⁶⁴“O carnaval de 1915”. *Gazeta de Notícias*, 16 de janeiro de 1915, p.4.

⁶⁵“As grandes passeatas dos Tenentes, Zuavos e Andaraí”. *Correio da Noite*, 17 de fevereiro de 1915, p.2.

⁶⁶ Em 1904, o *Jornal do Brasil* notificou a presença de membros do Flor do Andaraí na missa em homenagem a um integrante do grupo Flor do Uruguai, que havia falecido. “Grupo Flor do Uruguai”. *Jornal do Brasil*, 23 de agosto de 1904, p.5. Fatos como esse exemplificam os citados laços de amizade entre as agremiações que dividiam o mesmo espaço na região.

como referência os carnavais de Veneza e Nice.⁶⁷ Por volta da década de 1880, começaram a surgir agremiações que tinham como modelo claro as três Grandes Sociedades Carnavalescas – Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo –, que haviam se tornado talvez os grupos mais importantes do Carnaval carioca. Essas Pequenas Sociedades, no entanto, tinham origens variadas e membros de classes sociais também variadas.

Os pequenos clubes suburbanos representavam, por essência, uma ruptura com o modelo elegante das Grandes Sociedades, por estarem afastados do centro da cidade, área considerada nobre. Ainda assim, eram formadas por uma espécie de “elite suburbana”⁶⁸, que se pretendia refinada, mas que não podia ser comparada à classe social dos membros das Grandes Sociedades, mais próximos de um ideal civilizado e europeu.

É o caso, por exemplo, do Grêmio Familiar da Tijuca, que possuía sede em endereço extremamente próximo da localização dos Unidos da Tijuca anos depois.⁶⁹ O Grêmio define em seu estatuto que seus sócios deveriam ser obrigatoriamente “cavalheiros de boa sociedade sem distinção de nacionalidade ou mesmo de cor”⁷⁰. A única restrição oficial para quem desejasse fazer parte do quadro de sócios do grêmio, portanto, passava por um conceito subjetivo que sugeria elegância e requinte. Dessa forma percebemos que a agremiação inicialmente não pretende se destacar pela originalidade, mas sim pela reprodução de um modelo sofisticado, cuja proposta era a de reunir os homens trabalhadores da Tijuca para uma folia elegante, independentemente de sua cor ou nacionalidade.

Outro elemento que se soma a esse projeto civilizatório do modelo adotado pelo Grêmio Familiar da Tijuca é a proibição da dança do maxixe em sua sede, expressa no artigo 19. O maxixe era uma dança muito praticada nas primeiras décadas do século XX, que mesclava referências musicais africanas e europeias⁷¹,

⁶⁷ BULCÃO, Renata. Civilizar pela Festa: Ideias e práticas no Carnaval carioca do fim do Império. 2013. Monografia de bacharelado em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶⁸ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. Ecos da Folia. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.118.

⁶⁹ O Grêmio Familiar da Tijuca tinha sede, segundo seu estatuto, na Estrada Nova da Tijuca, 23 (*Arquivo Nacional*, GIF 6C 102). Essa numeração indicada fica a cerca de 1 quilometro da sede dos Unidos da Tijuca, na rua São Miguel.

⁷⁰ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 102

⁷¹ SCHWARCZ, Lília. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.10, n.29, out. 1995.

e era considerada por muitos como “vulgar e de baixa categoria”⁷². Exatamente por isso era evitada nos clubes que buscavam afirmar uma identidade mais sofisticada, e abraçada por aqueles locais mais abertos às tradições negras. Faz sentido, dessa forma, a proibição do ritmo nos bailes do Grêmio Familiar da Tijuca, que pretendia construir uma imagem bastante afastada desses elementos.

A agremiação começa a aparecer nas páginas de jornais a partir da última década do século XIX, e divide espaço (ainda que em menor frequência e tamanho) com as Grande Sociedades.



Figura 2 - Anúncio do Grêmio Familiar da Tijuca na Gazeta de Notícias

A imagem acima é a reprodução de uma página do *Jornal do Brasil*, de janeiro de 1904.⁷³ Consideramos pertinente a apresentação da página inteira, a fim de tornar evidente a formatação dos anúncios, ou seja, os espaços ocupados e o modelo de cada publicação. Percebemos que o anúncio do Grêmio Familiar da Tijuca (destacado na parte de baixo) tem um tamanho menor em relação aos das

⁷² SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.62

⁷³ “Grêmio Familiar da Tijuca”. *Jornal do Brasil*, 9 de janeiro de 1904, p.6.

Grandes Sociedades (Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo). Ainda assim, além de aparecerem na mesma página, eles seguem um mesmo modelo, com as iniciais do clube na parte de cima, por exemplo (como aparece mais acima no anúncio destacado do Club dos Democráticos). Há aí uma indicação de que as pequenas agremiações, como o Grêmio Familiar da Tijuca, espelhavam-se nas grandes e luxuosas sociedades, ainda que não pudessem seguir seu exato exemplo, por falta de dinheiro e talvez também por uma menor influência entre os jornalistas, que preferiam dar mais atenção às sociedades consideradas mais famosas.

No entanto, o Grêmio Familiar da Tijuca aparece com muita frequência nos jornais do período, e normalmente com comentários bastante elogiosos. É o caso da reportagem d'*O Paiz*, de 1900, que relata a passagem do grupo na sede do jornal:

À luz cambiante dos fogos de bengala, desfilou às 10 1/2 horas da noite, o Club Familiar da Tijuca, parando em frente à nossa redação para receber da casa Costrejean o seu belo estandarte. Um gracioso dominó branco, tendo o rosto velado por impiedosa máscara de seda preta, alteou, no recosto do carro, o pavilhão vitorioso do club, e a banda de música deu o sinal de partida. O préstito, porém, foi retido por algumas senhoritas que, representando o Congresso Familiar Paraíso das Flores, prenderam à haste do estandarte uma grinalda artística. Em seguida, sob uma chuva de confetti, partiu de novo o Club da Tijuca.

Saltem todos para a rua
A ver Momo cabriolar
A ver como é que se sua
Dançando até rebentar⁷⁴

A reportagem é um dos destaques publicados na capa dessa edição do jornal. Além do claro tom elogioso à apresentação do Club, percebemos alguns detalhes mais específicos: por exemplo, o autor se refere à presença de um “gracioso dominó”. A fantasia de dominó remetia originalmente aos carnavais franceses e “consistia numa grande capa presa a um capuz e tendo uma máscara cobrindo os olhos”⁷⁵. Tornou-se febre nos luxuosos bailes de máscaras do Rio de Janeiro e, aos poucos, foi incorporada também pelos foliões das ruas, que aproveitavam-se do anonimato para criar intrigas e pregar peças de todos os tipos. Estes, quando noticiados, raramente são citados como “dominós”, mas sim como “arruaceiros”, ou com adjetivos semelhantes. Ao caracterizar o folião do Club Familiar da Tijuca

⁷⁴“Club Familiar da Tijuca”. *O Paiz*, 25 de fevereiro de 1900, p.1.

⁷⁵ FERREIRA, Felipe. *O Livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.112.

como dominó, portanto, o jornalista pretende dar ao relato um ar de moralidade e requinte.

Os bailes mensais do clube⁷⁶ eram constantemente anunciados pela imprensa, além de sua presença nas festas de outras agremiações. Os jornais eram utilizados também como meio de anúncio das reuniões e assembleias do Club Familiar da Tijuca. Assim, percebemos que o bairro da Tijuca se inseria no cenário carnavalesco de fins do século XIX, na medida em que estava representado em pelo menos uma Sociedade Carnavalesca. Essas Pequenas Sociedades suburbanas que se espalharam pela cidade nesse período tinham entre elas uma representante tijuicana, o que indica uma tradição carnavalesca bastante antiga no bairro.

Diferente deste, em muitos sentidos, era o caso do Clube Carnavalesco Flor do Andaraí Grande. De acordo com os estatutos que seus diretores apresentaram em 1907⁷⁷, o grupo foi fundado em 1895, tendo sido denominado “Grêmio” e “Grupo” antes de definir-se por “Clube”. Essa aparente clareza na evolução das nomenclaturas, no entanto, não condiz com os registros nos jornais, que se referem à associação ora como “Sociedade”⁷⁸, ora como “Grêmio”⁷⁹, e também como “Grupo”⁸⁰, em momentos bastante próximos, num claro sinal de que esses rótulos não eram tão fixos quanto pode parecer.

A diretoria do Flor do Andaraí não parece ter uma exigência muito clara sobre que tipo de pessoas poderia integrar o grupo. Analisando o estatuto, percebemos que o quadro de sócios seria formado da seguinte maneira: “Compor-se-á de indeterminado número de sócios, sem exceção de categorias nem de nacionalidade, todas as vezes que estejam no gozo de seus direitos civis e sociais”⁸¹. Dessa forma, qualquer pessoa poderia, em teoria, ser membro do Flor do Andaraí, desde que estivesse com seus deveres civis em dia, e que pudesse pagar as mensalidades da associação. Essas mensalidades, porém, também não restringiam muito o público, já que nos parecem baixas, em comparação com outros clubes.

⁷⁶ Em seus estatutos (*Arquivo Nacional*, GIF 6C 102) o clube prevê “bailes e reuniões semanais”, mas nos jornais esses eventos aparecem anunciados mensalmente.

⁷⁷ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 479

⁷⁸ “Outras notas”. *O Paiz*, 24 de fevereiro de 1900, p.2.

⁷⁹ “Grêmio Carnavalesco Flor do Andaraí Grande”. *Jornal do Brasil*, 18 de maio de 1901, p.2.

⁸⁰ “Estão licenciados pela polícia os seguintes grupos carnavalescos...”. *Gazeta de Notícias*, 24 de fevereiro de 1900, p.2.

⁸¹ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 479

Os sócios do Grêmio Familiar da Tijuca, por exemplo, pagavam quantias um pouco mais altas para se manterem associados: o artigo 12 de seu estatuto, publicado em 1902, informa o valor de 3\$000 mensais⁸², comparável ao valor que o Club dos Democráticos cobrava em 1881.⁸³ Devemos levar em conta, no entanto, a distância entre as datas dos dois documentos, produzidos em momentos bastante distintos no que se refere à economia do país. Por outro lado, o artigo 9 do estatuto do Flor do Andaraí, publicado em 1907, definia que quem desejasse se tornar sócio deveria pagar os mesmos 3\$000 como joia, e mensalidades de 2\$000, mostrando um perfil um pouco mais aberto aos trabalhadores de baixa renda.⁸⁴ A nosso ver, no entanto, esses valores não restringiam muito o quadro de sócios de nenhum dos dois clubes. A mensalidade mais alta do Grêmio Familiar da Tijuca convém ao modelo que pretendiam afirmar, comparável ao das Grandes Sociedades Carnavalescas. Estas, no entanto, cobravam valores muito mais caros, chegando a marca de 13\$000 por mês.⁸⁵ Fica claro que o Grêmio Familiar da Tijuca, apesar de ter mensalidades mais elevadas que outros clubes do bairro, também não poderia atingir os preços das Grandes Sociedades Carnavalescas, na medida em que seu público era composto por moradores da região, que pertenciam a uma classe social bem mais baixa. Comparativamente, os valores do Flor do Andaraí Grande eram ainda mais baixos, abrindo espaço para a participação de pessoas de rendas também mais baixas. Em sintonia com esse intuito, os estatutos do clube não apresentavam qualquer delimitação dos componentes em relação a nacionalidade, etnia, ocupação, local de moradia, etc.

Percebemos isso também na imagem abaixo, retirada do *Jornal do Brasil*⁸⁶:

⁸² *Arquivo Nacional*, GIF 6C 102

⁸³ *Estatuto do Clube dos Democráticos*, 1881, Artigo 5º. Biblioteca Nacional

⁸⁴ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 479

⁸⁵ *Estatutos da Sociedade Carnavalesca União Veneziana*, 1856. Biblioteca Nacional.

⁸⁶ *Jornal do Brasil*, 23 de dezembro de 1926, p.16.



Figura 3 - Fotografia dos componentes do Clube Flor do Andaraí no *Jornal do Brasil*

A fotografia publicada mostra uma grande diversidade étnica entre os componentes do Flor do Andaraí. No entanto, percebemos uma clara exclusão das figuras femininas, que são descritas como “travessas admiradoras”, ou seja, não fazem parte do quadro de sócios oficiais do clube. O fato de estarem presentes na fotografia já representa uma diferenciação clara do modelo das Grandes Sociedades Carnavalescas, que não incluíam mulheres em suas fotos oficiais, e muito menos em seus quadros de sócios⁸⁷. No caso dos membros do Flor do Andaraí é possível que as mulheres apareçam apenas como “admiradoras” por conta do fato de, incluídos em uma sociedade patriarcal, os homens serem responsáveis pelo pagamento das mensalidades, levando com eles para dentro do clube suas respectivas famílias.

Além da definição dos membros, o estatuto do clube também define que sua finalidade era a de “proporcionar aos sócios todas as classes de divertimento, (...) como sejam: bailes, reuniões familiares e nos folguedos carnavalescos a tocata do denominado Zé Pereira”. Os Zé Pereiras eram grupos que se caracterizavam pela

⁸⁷ Até mesmo o Grêmio Familiar da Tijuca, que se pretendia mais próximo do modelo das Grandes Sociedades Carnavalescas, já demonstrava uma diferenciação na forma de inclusão de mulheres em seu quadro de sócios. Reportagens a partir de outubro de 1904 (“Grêmio Familiar da Tijuca”. *Jornal do Brasil*, 15 de outubro de 1904, p.5), por exemplo, mostram a existência de um grupo denominado Grupo das Caprichosas, filiado ao Grêmio Familiar da Tijuca, e ao qual é sempre atribuído o artigo feminino do plural.

presença de componentes tocando bumbos, e que, assim como o ritmo do maxixe, eram relacionados às classes sociais mais baixas. Seus trajes diziam muito sobre a imagem que produziam para a sociedade: “Casacas esfarrapadas viradas pelo avesso, com botões de pães de rala, dragonas de alho, calça preta com remendos de papel branco ou cartas de baralho, barrigas e traseiros proeminentes, letreiros presos nos chapéus”⁸⁸. Ao incluir o Zé Pereira entre as manifestações pretendidas pelo clube, os sócios do Flor do Andaraí expõem explicitamente a ligação do clube com os antigos batuques negros, mensagem muito diferente daquela exposta no estatuto do Grêmio Familiar da Tijuca.

Tendo em vista o perfil distinto dos sócios do Flor do Andaraí com relação aos do Grêmio Familiar da Tijuca, é natural que os primeiros utilizassem seus eventos e desfiles como forma de expor algumas reivindicações próprias dessas pessoas. Foi o que aconteceu no desfile que o Flor do Andaraí realizou pelo bairro em 1914. No pedido de licença para essa saída, o clube anexou alguns desenhos dos carros alegóricos que seriam apresentados. Um deles representava uma clara crítica ao atendimento da Santa Casa de Misericórdia, hospital público da cidade.



Figura 4 - Projeto de carro de crítica anexado a um pedido de licença para desfile do Club Carnavalesco Flor do Andaraí Grande em 1914. *Arquivo Nacional*, GIF1 6C 480.

⁸⁸ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.46

A crítica ao funcionamento do hospital aparece no desfile do Flor do Andaraí semanas após a publicação, n' *O Paiz*, de um depoimento do chefe do corpo clínico da Santa Casa, que atentava para o aumento no número de pessoas doentes que procuravam os serviços da instituição. Como consequência, o jornal noticia a falta de recursos para que o hospital possa atender plenamente todo esse contingente: “diante da afluência descomunal de doentes, aquela pia instituição se vê na emergência de recusar agasalho aos moribundos, por impossibilidade de facultar-lhes os meios eficientes para minorar os seus padecimentos”⁸⁹. Essa situação que acometia a saúde pública da cidade certamente afetava também os membros do Flor do Andaraí, que se dispuseram a retratá-la em um carro de crítica em seu desfile. Na alegoria, o médico aparece de braços abertos, como se mostrasse que nada pode fazer em defesa do assustado paciente deitado ao lado. No letreiro a ironia com o próprio nome da instituição, como se esses foliões questionassem a validade da Santa Casa de Misericórdia no atendimento à população. Percebemos assim que os fatos do momento eram ironizados pelos sócios do clube. Nesse caso, o carro criticava a ineficiência da saúde pública, expondo a experiência desses foliões, que demandavam saúde e cidadania.

O Flor do Andaraí, assim como os outros clubes carnavalescos espalhados pela cidade (inclusive aqueles do bairro da Tijuca), possuía uma relação muito próxima com o poder público, e também com a imprensa. Em seus espaços, procuravam adequar-se ao modelo policial mais estrito, além de conquistar o reconhecimento da imprensa como o principal clube da região. Logicamente havia uma disputa entre os grupos de locais próximos, e buscar afirmação frente ao poder público significava, para eles, ganhar destaque.

Apesar da lógica local, portanto, há uma consciência da necessidade do diálogo com o poder público, e da adaptação às normas, a fim de garantir a legitimidade dos clubes. Em janeiro de 1907, por exemplo, os cronistas do *Jornal do Brasil* fizeram uma série de visitas a clubes carnavalescos da cidade, atividade regular do jornal. Ao chegarem à sede do Flor do Andaraí, solicitaram que os membros cantassem uma chula⁹⁰, e ouviram como resposta:

⁸⁹ *O Paiz*, 10 de janeiro de 1914, p.1.

⁹⁰ “Espécie de samba baiano à base de solo e coro, de melodia, entretanto, mais completa e extensa que a do samba de roda.” LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.61.

- Temos algumas. Olhe, vou mandar cantar uma que é uma saudação ao Jornal do Brasil.

Daí a pouco era entoada a seguinte chula:

O Jornal do Brasil sempre foi acreditado

Na Flor do Andaraí nunca foi desprezado⁹¹

A música escolhida pelos membros do Flor do Andaraí é uma representação clara do que pretendemos indicar aqui. Para esses sujeitos, toda oportunidade de gradar jornalistas era essencial para sua sobrevivência, motivo pelo qual eles aproveitavam momentos como esses para tecer imensos elogios aos órgãos de imprensa da capital. Percebemos, então, que eles tinham plena consciência da necessidade do diálogo com a imprensa, que lhes renderia bons frutos. As inúmeras referências ao clube nos jornais da cidade eram, na maioria das vezes, bastante elogiosas, reconhecendo a importância do grupo e o bom caráter e animação dos componentes. O próprio *Jornal do Brasil*, por exemplo, alguns anos depois escreve que “Não há certamente no Andaraí, no alegre e pacífico bairro operário, quem não tenha grande admiração pelos velhos carnavalescos que compõem o Club Carnavalesco Flor do Andaraí”⁹²

A relação do Flor do Andaraí com os jornais era tão boa que, em 1915, o clube foi parte da manchete carnavalesca do *Correio da Noite*, em reportagem já citada, que o colocou ao lado de dois gigantes do Carnaval carioca: Tenentes do Diabo e Zuavos Carnavalescos.⁹³

⁹¹“Sociedades, clubs e grupos”. *Jornal do Brasil*, 28 de janeiro de 1907, p.3.

⁹²“Club Carnavalesco Flor do Andaraí Grande”. *Jornal do Brasil*, 7 de janeiro de 1911, p.9.

⁹³“As Grandes Passeatas dos Tenentes, Zuavos e Andaraí”. *Correio da Noite*, 17 de fevereiro de 1915, p.2.



Figura 5 - Reportagem sobre o desfile do clube Flor do Andaraí no Correio da Noite

Para além da manchete, o texto da notícia não deixava dúvidas sobre a imagem positiva construída no jornal para a sociedade do Andaraí:

Mal havia passado a impressão flagrante dos Tenentes, a Avenida foi surpreendida com outro préstito vistoso e luxuoso, puxado a clarins e banda de música, apresentando, de longe, o aspecto de um grande club veterano. As interrogações ouviram-se logo:

- Serão os Democráticos de surpresa? Será uma surpresa dos Fenianos? Nada. Nada disso. Era um lindo, um caprichoso préstito, mas trazido com toda a modéstia, lá de um arrabalde, sem pretensões, mas, contendo de fato, todas as condições de sucesso. Era o préstito da Flor do Andaraí, que surgia extasiando a Avenida.

O clube do Andaraí é descrito como modesto, já que vinha “de um arrabalde”. No entanto, o *Correio da Noite* destaca a grande surpresa que o público recebeu ao assistir a esse desfile, que tinha “todas as condições de sucesso”. A reportagem dá um enorme destaque ao Flor do Andaraí, descrevendo o desfile completo, e narrando a reação do público com cada carro alegórico que era apresentado. Os clubes tijucanos poderiam estar longe de serem comparados às Grandes Sociedades Carnavalescas, tão queridas pelos jornais. Mas certamente sabiam conquistar a atenção da mídia e do público, utilizando isso a seu favor.

Inserido em um largo universo de clubes carnavalescos, o Flor do Andaraí é retratado nos jornais envolvido em uma aparente confusão constante de nomenclatura. Por vezes como Flor do Andaraí Grande, e em outros momentos apenas como Flor do Andaraí, deixando dúvidas se tratavam do mesmo clube ou se havia dois grupos com nome similares. Em maio de 1901, o *Jornal do Brasil* cita como sede do “Grêmio Carnavalesco Flor do Andaraí Grande”, a Rua Paula Brito

nº 2⁹⁴. Dois anos depois, em uma edição de fevereiro de 1903, afirma que o grupo “Flor do Andaraí” possui sede na Rua Paula Brito⁹⁵. Em abril de 1904, novamente cita a Rua Paula Brito nº 2 como sede do “G.C. Flor do Andaraí Grande”⁹⁶. Dessa forma, nos parece tratar-se de um mesmo clube, já que o endereço citado coincide. Não se pode deixar de apontar que era comum, entre esses pequenos clubes de poucos recursos, a escolha de cortiços como sedes administrativas, o que poderia explicar a coincidência de endereços.

Há também uma aparente confusão com um clube denominado Flor dos Operários do Andaraí: em fevereiro de 1906, a *Gazeta de Notícias*⁹⁷ indica que o endereço da Rua Paula Brito nº 2 pertence ao “Grupo Carnavalesco Flor dos Operários”, enquanto o “Club Carnavalesco Flor do Andaraí Grande” estaria na Rua Barão de Mesquita nº 27. Já em janeiro de 1907, o *Correio da Manhã* divulga que o “Club C. Flor do Andaraí” estava situado na Rua Leopoldo nº 18A, e que o endereço da Rua Paula Brito nº 2 pertencia ao “Grupo C. Flor dos Operários do Andaraí Grande”. O Estatuto do Club Carnavalesco Flor do Andaraí Grande⁹⁸, escrito em fevereiro de 1907, corrobora a versão de que sua sede estava instalada na Rua Leopoldo Nº18A.

Toda essa confusa repetição de nomes nos conduziu à conclusão de que havia na região um grupo denominado Flor do Andaraí Grande, que por vezes é abreviado nos jornais apenas como Flor do Andaraí. Esse grupo teria tido como sede a Rua Paula Brito, e em seguida a Rua Barão de Mesquita, para depois mudar-se para a Rua Leopoldo. Dividindo espaço com ele havia o clube Flor dos Operários do Andaraí, que utilizou a antiga sede da agremiação coirmã, na rua Paula Brito.

Diferente dos dois clubes anteriores em termos de seu perfil, o Clube Carnavalesco Flor dos Operários do Andaraí foi fundado em 1906 e ele exigia a comprovação da condição de operário para que alguém se tornasse membro.⁹⁹ Apesar de não haver muita restrição por conta da mensalidade do Flor do Andaraí, fica claro pelo nome do clube, que seria natural que seus membros fossem moradores do bairro do Andaraí. Ainda que procure diferenças entre os clubes que

⁹⁴“Grêmio Carnavalesco Flor do Andaraí Grande”. *Jornal do Brasil*, 18 de maio de 1901, p.2.

⁹⁵“Grupos”. *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1903, p.3.

⁹⁶“G. C. Flor do Andaraí Grande”. *Jornal do Brasil*, 5 de abril de 1904, p.4.

⁹⁷“Carnaval nas ruas”. *Gazeta de Notícias*, 18 de fevereiro de 1906, p.4.

⁹⁸*Arquivo Nacional*, GIF 6C 479

⁹⁹“Sociedades, Clubs e Grupos”. *Jornal do Brasil*, 28 de janeiro de 1907, p.3.

denomina de “cordões” e de “ranchos” – o que não é aqui o nosso intuito –, Cunha atenta para a ideia de que a utilização do nome do bairro no título do grupo não ocorre por acaso¹⁰⁰. Ao contrário, é uma escolha pensada e calculada. Consideramos, portanto, que o Flor do Andaraí utilizava o nome de sua localidade de forma proposital, de maneira que marcasse uma identidade: é um grupo formado apenas por moradores do Andaraí.

Não é esse o caso do Flor dos Operários do Andaraí. Cunha segue:

No entanto, entre tais flores muitas vezes figuravam algumas cuja origem não era o local de sede (ou os bairros e “pedaços” da cidade onde exerciam sua influência), mas lugares de trabalho ou categorias profissionais. (...) Com ou sem flores, alguns grupos e autodefinem por uma perspectiva de classe, como Flor dos Operários, Lira Operária, União Operária e outras denominações, que por vezes parecem saídas de alguma convocação sindical.¹⁰¹

Dessa forma, ao escolher o título de Flor dos Operários do Andaraí, o clube pretendia, sem dúvidas, delimitar mais seu quadro de sócios: estavam reunidos ali não apenas moradores da localidade, mas sim os moradores que fossem também operários.

Também carregava a marca operária o Club Dançante Carnavalesco Lira dos Operários, com sede em Vila Isabel. Este, no entanto, exigia valores mais altos para quem desejasse se tornar sócio: 5\$000 de joia, e 2\$000 de mensalidade, o eu limitava mais o quadro de sócios.¹⁰² Além disso, era exigido que o novo sócio tivesse comprovado “ser morigerado e ter recuperação honesta”, e ser proposto por um outro sócio “que esteja em gozo dos seus direitos sociais”, o que demonstrava uma certa preocupação com os indivíduos a serem incluídos no Club. Aceitar, portanto, um novo membro que lhes causasse problemas futuros com a polícia seria algo, para esses sujeitos, muito grave. Essa preocupação não era à toa: alguns de seus diversos pedidos de licença trazem orientações bastante claras do delegado, que parece querer garantir a tranquilidade das festas e desfiles: um documento de 1911 lhes permite desfilar “não lhe sendo permitido o uso de armas defesas e fazer críticas que ofendam aos bons costumes e à decência pública ou contenham alusões

¹⁰⁰ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.169-170.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.170

¹⁰² *Arquivo Nacional*, GIF 6C 170 (1906)

agressivas ou injuriosas a corporações ou determinadas pessoas. O itinerário deve estar de acordo com o edital.”¹⁰³ Outro documento, do ano seguinte, lhes concede licença de funcionamento

com cláusulas de não haver jogos proibidos, os ensaios não excederem das 10 horas da noite e os bailes das 2 da madrugada, não podendo sair à rua nem realizar diversões com entradas retribuídas sem licença especial da Polícia. O club funcionará de portas abertas e dará franco acesso aos Delegados Auxiliares e autoridades policiais do Distrito. Às demais autoridades policiais será também franco o ingresso, no caso de perturbação da ordem em quaisquer dependências do recinto social¹⁰⁴

O caráter de controle das orientações policiais nos parece claro, e não se dirige especificamente à Lira dos Operários, na medida em que nos documentos de 1911 e 1912 essas restrições aparecem digitadas à máquina, e não escritas à mão. Nesses casos, apenas o nome do clube é escrito à caneta, além da assinatura do Delegado. Dessa forma, identificamos que essas orientações eram provavelmente comuns, tendo sido retiradas de um ofício padrão, e não resultantes de um comportamento repressivo com relação a esse grupo específico.

A marca operária, expressa no nome do clube, já demonstra a delimitação de traço identitário claro e explícito a servir de liga de união entre os membros do grupo. Se no caso do Club Familiar da Tijuca esse traço era o suposto refinamento de seus sócios, e no do Flor do Andaraí Grande era simplesmente o interesse pelos batuques e danças, a Flor dos Operários do Andaraí e a Lira dos Operários se colocavam como orgulhosa afirmação da condição de operários de seus sócios. Não que esta condição, na região da Grande Tijuca, restringisse muito o público dos clubes. Repleto de fábricas, chegou a ser chamado, pelo cronista do *Jornal do Brasil*, de “alegre e pacífico bairro operário”¹⁰⁵

Era muito comum, portanto, a existência de grupos carnavalescos voltados apenas para essa camada da população, como conta Tia Hilda:

Na fábrica que eu trabalhava, tinha o bloco da fábrica, era muito comum. Na Fábrica de Renda lá na Tijuca também tinha. Na Corcovado é que não tinha, mas a gente se juntava a outros blocos, se infiltrava no meio deles e saía. Tinha o Bloco

¹⁰³ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 365

¹⁰⁴ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 432

¹⁰⁵ “Club Carnavalesco Flor do Andaraí Grande”. *Jornal do Brasil*, 7 de janeiro de 1911, p.9.

da América Fabril... E depois, ficava mais tarde, a gente ia descansar para arrumar a fantasia da Escola de Samba¹⁰⁶

Mais uma vez voltamos à relação entre os Unidos da Tijuca e os grupos carnavalescos locais. Era como parte desta lógica associativa que se criou a Escola, também formada por trabalhadores, mas que pregava, de maneira mais ampla, a união entre eles. É das relações entre as agremiações da região que se estabelece um tipo de prática de criação de clubes a partir da qual os Unidos da Tijuca se formariam efetivamente. Sabemos pelos jornais, por exemplo, que o Flor do Andaraí Grande ainda estava em atividade quando do surgimento dos Unidos da Tijuca, na década de 1930. Dessa forma, percebemos que a tradição associativa desses clubes influenciou os Unidos de maneira natural, já que, não apenas se localizavam na mesma região, como chegaram a dividir espaço durante um mesmo período.

O associativismo recreativo aparece no bairro, portanto, como meio de organizar laços de solidariedade e diferença. Percebemos a existência de uma lógica associativa, isto é, uma lógica de construção de identidade que pode ser percebida nas singularidades de cada um desses três clubes. Se o associativismo carnavalesco tijucano se mostrava um movimento de trabalhadores, em sua maioria negros, ficava claro que ele representava para eles um meio de estabelecer solidariedades e diferenças no mundo do trabalho.

1.3. A construção da união

Foi em meio a essa experiência de associativismo recreativo marcante na região da Tijuca que surgiu, na década de 1930, uma nova associação na localidade: os Unidos da Tijuca. Esse novo clube dividia espaço com os já existentes, e manteve, de certa forma, o padrão associativo dessas outras pequenas sociedades carnavalescas locais. Até porque essa transição de clubes para Escolas de Samba não aconteceu de forma tão abrupta. Na verdade, em alguns momentos, é difícil afirmar que ela tenha acontecido de todo. Os Unidos da Tijuca, fundados em 1931,

¹⁰⁶ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

conviveram com muitos clubes carnavalescos da região, de todos os tipos e títulos – como lembrava, anos depois, da própria Tia Hilda:

Quando chegava no Carnaval, já tinha desfilado na cidade, então ia ali para onde hoje é a [rua] Espírito Santo Cardoso, aí descia o Império da Tijuca para desfilar. Antigamente era a Rua Gratidão. Depois que foi a polícia, a 19 foi para lá¹⁰⁷, aí acabou... Mas a gente desfilava na cidade e no segundo dia, aí tinha Carnaval na Tijuca. Desfilava o Salgueiro, Flor da Mina, Floresta do Andaraí... Tudo na rua. Depois que a polícia, a 19 foi para lá, aí acabaram com o Carnaval da Tijuca.¹⁰⁸

Apesar de referir-se provavelmente aos carnavais da década de 1960¹⁰⁹, a fala de Tia Hilda indica a persistente convivência entre algumas Escolas de Samba e clubes carnavalescos como o Flor da Mina do Andaraí. Além desse citado pela depoente, inúmeros outros grupos permaneceram em funcionamento após o início das atividades dos Unidos, inclusive o Flor do Andaraí¹¹⁰, ao qual já nos referimos anteriormente.

Ao serem questionados sobre o processo de fundação e a diferenciação das Escolas para os outros clubes, os atuais membros da Velha Guarda da Unidos da Tijuca, que vivenciaram esse movimento, não sabem explicitar como isso se deu: anteriormente neste capítulo, por exemplo, citamos a fala de Almerinda Vasconcellos, que afirma que “A diferença entre ser Escola e ser bloco era mais o nome... Porque o samba mesmo não mudou muito.”¹¹¹, indicando que talvez as Escolas e os clubes carnavalescos fossem tão similares, que fosse difícil distingui-los.

Os mitos fundadores nos informam que as Escolas de Samba surgiram bruscamente, em alguma reunião entre sambistas em que alguém teve a brilhante ideia de formar uma agremiação nesse formato. Os depoimentos sobre a criação dos Unidos da Tijuca nos indicam algo diferente: “A Tijuca era para ser inaugurada no dia 8 de dezembro. Mas muita chuva, muita chuva, muita chuva... Então a Escola

¹⁰⁷Referindo-se à 19ª Delegacia de Polícia

¹⁰⁸Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁰⁹Período em que já existia o grupo Flor da Mina do Andaraí. A 19ª Delegacia de Polícia foi instalada também no início da década de 1960. “Queixas”. *Correio da Manhã*, 23 de novembro de 1963, p.10.

¹¹⁰O clube Flor do Andaraí tem sua última referência em um jornal no ano de 1950. “As colocações”. *A Manhã*, 7 de janeiro de 1950, p.12.

¹¹¹Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

foi inaugurada no dia 31 de dezembro.”¹¹². Percebam que Tia Hilda utiliza a palavra “inaugurada” para apontar o acontecimento que marca o dia 31 de dezembro para os Unidos da Tijuca. Hoje, a Escola considera esta data como sua data de fundação, e perpetua a narrativa de que, no dia 31 de dezembro de 1931, alguns sambistas se reuniram no Morro da Casa Branca e fundaram a Escola de Samba Unidos da Tijuca. Mas não nos parece ter sido esse o acontecimento deste dia.

De acordo com a fala de Tia Hilda, a agremiação já existia em 8 de dezembro, mas não pode realizar o seu desfile programado, que marcaria sua estreia no mundo dos clubes recreativos. Assim, a apresentação foi adiada para três semanas depois. Isso nos indica, portanto, que as Escolas de Samba não possuem necessariamente um momento específico de fundação, mas sim datas simbólicas. Os Unidos da Tijuca utilizam hoje uma data simbólica, mas que não corresponde às informações coletadas nas entrevistas. Os depoimentos mostram, ao contrário, que a Escola foi se constituindo aos poucos, ao longo de um processo.

Após ser questionada sobre a existência dos Unidos da Tijuca anteriormente a 31 de dezembro de 1931, Almerinda Vasconcellos, em afirmativa já citada anteriormente, justifica: “Todas as Escolas têm aquele negócio... Primeiro é um bloco. Primeiro criou um bloco, bloco de rua, não tinha Unidos da Tijuca, nem sei... Depois é que fundou Unidos da Tijuca, que aí fundaram a Escola.”¹¹³. A depoente admite, portanto, que o grupo já existia nos meses anteriores, talvez até em anos anteriores, mas que passa a ser considerado Escola de Samba nesta data, em que fez a sua estreia pelas ruas da Tijuca. Essa informação, no entanto, coloca em cheque muitas das noções que temos sobre a fundação de algumas Escolas.

Uma das questões que gera discórdia entre alguns membros até hoje é a de quem pode ser considerado fundador. São fundadores apenas as pessoas que estavam presentes na data que ficou registrada para a História? Ou todos aqueles que frequentavam o local e compartilhavam da companhia do grupo também podem ser considerados precursores? Em entrevista ao MIS, Natal da Portela enfrenta esse questionamento sobre a fundação da Escola de Samba Portela:

- Você se lembra quando que vocês decidiram transformar o bloco em Escola de Samba?
- Ah, a data de ano? A data de ano assim não me recordo...

¹¹²Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹¹³Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

- Mas vocês estavam no botequim, batendo papo, estavam na rua?
- Tudo era feito nesse terreno baldio lá de casa

Natal e o entrevistador parecem ter entendimentos bastante distintos sobre esse processo. O segundo insiste em questionar sobre o exato momento em que se fundou a Escola, enquanto o depoente demonstra claramente que essa transformação não aconteceu em um único momento, mas fez parte de um processo. Em seguida, o diálogo continua:

- O Paulo [da Portela] era mesmo fundador? Porque o Heitor me disse uma vez que ele não estava no dia.
- O Paulo é o fundador número 1 da Portela.
- Ele estava lá nesse dia na sua casa?
- Nós, todo domingo, todos os dias, fazíamos nosso samba debaixo de uma mangueira que tinha lá em casa. Ainda digo o seguinte: essa é interessante do Heitor.. Dele dizer que o Paulo que não estava... Ele que não estava!
- Ele só apareceu quando?
- Ele só aparecia assim por aparecer... Ele nunca frequentou Portela.

Mais uma vez Natal e seu interlocutor parecem estar se referindo a processos distintos. O entrevistador insiste em recolher informações sobre uma suposta reunião em que a Escola de Samba Portela foi fundada. Para ele, apenas as pessoas presentes nesta reunião poderiam ser consideradas fundadoras. Para Natal, no entanto, a criação da Escola é vista como um movimento lento, que se deu nos diversos eventos organizados em sua casa. Na sua visão, são fundadores todos aqueles que participavam com frequência desses momentos, como Paulo da Portela, por exemplo.

Os Unidos da Tijuca têm uma história similar. Entre os nomes citados como pioneiros nas primeiras páginas desse capítulo está o de Regina Vasconcellos. Ela era casada com Jorge Vasconcellos, irmão de Bento Vasconcellos, primeiro presidente da Escola. No entanto, sua sobrinha discorda que seu nome esteja naquela lista: “A Regina Vasconcellos não era fundadora. Os netos dela acham que ela era fundadora, mas ela não era. Ela só passou a sair na Unidos da Tijuca quando meu tio Jorge morreu. (...) Ele não gostava, ele não deixava ela sair”¹¹⁴. Tia Hilda concorda com essa versão:

¹¹⁴Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

Dona Regina não é fundadora. Ela era esposa do Jorge Vasconcellos, que é fundador, irmão do Bento. Ele não deixava ela sair. Ela só entrou para a Escola depois que ele faleceu. (...) Tinha homens que não deixavam as esposas desfilar. Tinha uma que fazia a fantasia dela, de baiana. Depois arrumavam lá uma tal de uma comida, uma bebezão, e o marido saía de baiana e ela ficava. Quando ela ia ver, o Carnaval já tinha acabado!¹¹⁵

A família Vasconcellos, composta de quatro irmãos (Jorge, Pacífico Filho, Bento e Abelardo) com suas esposas e 23 filhos, além dos pais Eva Vasconcellos e Pacífico Vasconcellos, vivia toda na mesma casa, no Morro da Casa Branca.¹¹⁶ Podem ser considerados a principal família fundadora, já que sua casa se tornou a primeira sede da Escola, e Bento Vasconcellos seu primeiro presidente. Assim, é difícil acreditar que Regina não tenha participado das reuniões e eventos que contribuíram para o surgimento da agremiação e sua progressiva transformação em Escola de Samba. Sua presença é, inclusive, constantemente citada nos depoimentos. Percebemos, assim, que a noção de alguns sambistas sobre o processo de fundação das suas Escolas de Samba ainda passa pela ideia tradicional de que essas agremiações tenham surgido de maneira súbita, sem qualquer relação com o que havia antes e que, portanto, possuem um momento exato de fundação, ou seja, o momento em que surgiu a ideia de montar uma Escola.

Neste capítulo, no entanto, buscamos compreender os processos de transformação dos clubes recreativos que já existiam na região para o modelo das Escola de Samba. Com esses elementos pretendemos demonstrar que os Unidos da Tijuca, ao surgirem na década de 1930, encontraram uma enorme tradição de associativismo recreativo no bairro, e não podem ter passado ao largo desta. Assim, percebemos alguns elementos claros de ligação do modelo de Carnaval dos Unidos com o formato dos outros clubes.

Os Unidos da Tijuca apresentavam, por exemplo, um casal de mestre-sala e porta-bandeira¹¹⁷, costume trazido desses pequenos grupos carnavalescos. O estandarte (adaptado para bandeira pela Escola) era o mais importante símbolo para os clubes, o que fazia com que houvesse ao redor desse elemento uma série de tradições que formavam um código comum, compartilhado pelos grupos apesar das

¹¹⁵ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹¹⁶ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹¹⁷ A reportagem d'A *Manhã* ("Apoteose!", 24 de setembro de 1935, p.6) afirma que "A Porta-Bandeira Senhorita Almerinda Pereira, durante os Sambat, no 'terreiro', foi muito aplaudida."

diferenças entre eles. Era costume, por exemplo, que os clubes baixassem seus estandartes quando cruzassem com outra associação nas ruas, demonstrando respeito e união. Qualquer movimento no sentido de descortesia com relação ao estandarte de outro clube, por exemplo, poderia causar sérios conflitos.¹¹⁸ Essa noção foi incorporada pelos Unidos da Tijuca, que repetiam, inclusive, a figura do “mestre-sala”, também proveniente desses grupos carnavalescos. A porta-bandeira desfilava empunhando o estandarte da agremiação, e dançava de maneira que o pavilhão permanecesse esticado e visível a todos. Já o mestre-sala era uma figura da diretoria, normalmente responsável pela ordem do salão de baile, e que tinha como função proteger o estandarte de possíveis ataques. Assim, costumavam ser escolhidos os componentes mais fortes ou mais habilidosos, possivelmente até um membro ligado às maltas de capoeira.¹¹⁹

Percebe-se assim que, ao contrário do que sugere parte da historiografia e também a memória cristalizada dos antigos membros da Escola, a formação dos Unidos da Tijuca em meio aos grupos carnavalescos da região compõe uma história de continuidades, que coloca em questão ideia do surgimento pronto e acabado da Escolas de samba como entidades autênticas e verdadeiramente nacionais. Foi no bojo de um movimento associativo mais amplo em torno do carnaval, através do qual os trabalhadores locais já se articulavam, anos antes, que surgiram os Unidos da Tijuca.

1.4. Repressão e autenticidade

Ao contar-nos sobre sua juventude nos blocos da cidade, Tia Hilda afirmou que “Lá no Engenho de Dentro tinha o bloco da quarta-feira de cinzas. Aquele bloco só era bom porque a gente brincava e daqui a pouco vinha a polícia e botava a gente para correr. Depois que legalizou perdeu a graça”¹²⁰. Sua fala, que a princípio nos parece bastante natural, demonstra uma memória que exalta a marginalização dos antigos clubes carnavalescos, supostamente vencida mais tarde com o esforço

¹¹⁸ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “A Flor da Primavera: o associativismo recreativo dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República.” [Mimeo]

¹¹⁹ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 199-200

¹²⁰ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

empreendido pelos membros das Escolas de Samba. Assim, as próprias Escolas teriam passado por um período de dificuldades e perseguições arbitrárias da polícia, como conta Almerinda Vasconcellos:

Antigamente Escola de Samba o pessoal achava que era muito marginalizada... Hoje em dia não, todo mundo gosta de Escola. Mas naquela época quem saía em Escola de Samba era marginal, vagabundo. (...) Antigamente quem saía em Escola de Samba era vadio. A mulher era vadia, homem era vagabundo.¹²¹

O discurso de Almerinda atribui à Escola de Samba o estigma da marginalidade. O estigma negativo dos grupos carnavalescos, portanto, teria contaminado também as Escolas de Samba, que mesmo quando já organizadas em desfiles específicos, ainda sofriam com a arbitrariedade policial: “Acontece que o delegado de polícia era o dono. Determinada hora ele apagava. Sabe disso? Determinada hora o delegado achava que... ‘Acabou o desfile’! Desligava a luz. Lembra disso?”¹²².

O mesmo José Calazante, que deu a declaração acima, conta que

Quando entrei para a União [das Escolas de Samba], em 1937, nós fizemos então um estatuto padrão, porque não davam licença de funcionamento, não era aprovado estatuto de Escola sem que dissesse *Grêmio Recreativo Escola de Samba*. Se dissesse só *Escola de Samba* não tinha estatuto. Então fizemos um estatuto padrão, e permanece até hoje “*Grêmio Recreativo Escola de Samba Tal*”. Que aliás era um dos casos que havia assim melhorado. A situação do samba já havia melhorado um bocado, mas ainda havia perseguição.

Na fala de Calazante percebemos grande indignação ao contar da necessidade de uma denominação específica para as Escolas de Samba em seus estatutos. Para ele, essa obrigatoriedade era uma face da grande perseguição sofrida por esses sambistas. Dessa forma, a União das Escolas de Samba orientava as agremiações filiadas, para que não cometessem erros que pudessem deixá-las vulneráveis aos desmandos policiais.

No entanto, analisando com mais cuidado essa relação, interpretamos de maneira diversa a presença da polícia no cotidiano dos clubes e Escolas de Samba.

¹²¹ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹²² Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.

Em *Making Samba*¹²³, Hertzman reforça esta noção defendida por nós, denominando de Paradigma da Punição a ideia de que o samba tenha sido reprimido e marginalizado antes de se tornar um símbolo de identidade nacional. Para ele, esse paradigma se consolida nas memórias dos sambistas cariocas nas décadas de 1960 e 1970, um movimento comum para a América Latina: antes de serem símbolos nacionais, os ritmos negros são conhecidos por terem sido reprimidos. O autor afirma que, ao contrário do que afirmam os relatos memoriais, o samba nunca foi proibido, não havia proibição a nenhum tipo de música no início do século XX. Para ele, era comum que sambistas fossem presos, mas isso se dava por constituírem parte de um grupo alvejado pelas campanhas civilizatórias: pobres, mestiços e negros.

A polícia era responsável pelo controle dos clubes carnavalescos, o que fazia com que estes se preocupassem constantemente em mostrar uma imagem que estivesse dentro dos padrões de legalidade, estabelecendo seus estatutos e suas atividades de acordo com os modelos aceitos e previstos em lei. Um exemplo desse movimento é o caráter formal do processo de licenciamento desses clubes para o desfile no Carnaval. Utilizemos como exemplo o pedido de licença do grupo Faísca de Ouro, do Andaraí, para o Carnaval de 1912. O pedido é enviado em forma de carta, e tem em anexo a concessão de licença do ano anterior, comprovando que o grupo já havia sido regulamentado anteriormente. O texto diz:

Illmo, Exmo, Sr, Dr Chefe de Polícia do Distrito Federal
O abaixo assinado Presidente do Grupo Carnavalesco Faísca de Ouro, com sede a Rua Leopoldo nº77 (Andaraí Grande) vem por meio desta pedir a V^a Ex^a que se digne conceder licença para sair nos três dias de Carnaval.
Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1912.¹²⁴

A quantidade de títulos utilizados para se referir ao Chefe de Polícia demonstra um extremo respeito e reverência à instituição. A carta assinada pelo presidente do grupo também cita o endereço da sede, que funciona como uma referência de que tipo de pessoas costumam frequentar os eventos e os desfiles, por

¹²³ HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013.

¹²⁴ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 367

exemplo. Após a entrega da carta, o pedido é analisado pelo delegado do distrito, que fez as seguintes anotações:

Nada consta em desatino dos sócios componentes do Grupo Carnavalesco Faísca de Ouro, cuja sede é à rua Leopoldo nº77, consistindo na sua maioria de operários, motivo por que nada tenho a opor à concessão da licença solicitada. No entanto, V Ex^a resolverá o melhor.

A mensagem do delegado nos mostra que, apesar de precisavam se sujeitar ao controle da polícia, esses clubes não eram necessariamente reprimidos – o que mostra o sentido parcial, de construção da memória, da ideia da repressão a tudo que se referisse ao mundo da recreação negra. O Inspetor de Polícia complementa em seguida:

Este grupo possui a sua sede à rua Leopoldo nº77, e composto de operários sobre os quais nada consta que os desabone.

Os comentários do Delegado e do Inspetor demonstram muito sobre o processo de licenciamento dos grupos carnavalescos. Podemos presumir que os antecedentes criminais dos membros dos clubes eram verificados, além das atividades profissionais de cada um. Nesse caso, ser operário era uma característica valorizada, na medida em que separaria o “trabalhador” do “vadio”.

Isso já desmonta a noção de que essas pessoas poderiam ser presas pela Lei Anti-Vadiagem, já que apenas desfilavam no Carnaval os grupos que passavam pela análise da polícia, ou seja, cujos membros possuíam profissões reconhecidas e corretas. No caso do Faísca de Ouro, todo o processo durou 9 dias apenas, com a licença sendo concedida no dia 18 de fevereiro de 1912.

A Lira dos Operários passou também pelo mesmo processo de investigação de seus membros para a concessão de licenças. Os comentários feitos sobre seus sócios são bastante semelhantes àqueles feitos ao Faísca de Ouro, indicando, em 1912, que o clube era "composto de operários, sendo seus diretores pessoas de bom comportamento"¹²⁵. No ano seguinte o documento afirmava que o grupo era "composto de operários sobre os quais foram colhidas boas informações" e que,

¹²⁵ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 365

portanto, a licença deveria ser concedida, na medida em que "os sócios do club são homens do trabalho".¹²⁶

Um pedido de licença do Flor do Andaraí Grande, de 1914, inclui ainda mais informações com o intuito de convencer o Chefe de Polícia a lhes permitir o desfile:

Illmo, Exmo, Sr Dr Chefe de Polícia

O Clube Carnavalesco Flor do Andaraí Grande, por seu 1º Secretário abaixo assinado desejando sair à rua com um préstito Carnavalesco no Domingo de Carnaval 22 do Corrente, composto de carros alegóricos e de críticas, vem respeitosamente solicitar de VEx^a se digne conceder-lhes licença para esse fim, obedecendo ao itinerário que incluso remete, e recolhendo-se a sua sede sito a Rua Barão de Mesquita nº944

Rio, 16 de fevereiro de 1914.¹²⁷

Em anexo, além do itinerário dos desfiles, estavam os já citados desenhos dos carros alegóricos. Todos esses elementos certamente contribuíam para formar um quadro positivo acerca do clube, o que rendeu resultados: “Ao Sr. Delegado do 16º Distrito Policial, para informar sobre a idoneidade das pessoas que constituem a diretoria do Club Carnavalesco Flor do Andaraí”.¹²⁸

Seguir esse tipo de norma não era um ato passivo e subjugado desses foliões, mas sim uma atitude que procurava garantir com que esses clubes fossem legítimos e pudessem receber o apoio policial quando necessário. Mantendo-se dentro de um determinado padrão, os clubes carnavalescos diferenciavam-se e defendiam-se de baderneiros, e conseguiam o apoio estatal quando necessário. Longe de uma repressão pura e simples, o que se configura é um delicado processo de negociação entre os clubes e a polícia – da qual resultaria, anos depois, a criação de um novo modelo de sociedade carnavalesca chamada Escola de Samba

Os Unidos da Tijuca se estruturam, portanto, dentro de uma ordem legal já preestabelecida, e que girava em torno do controle muito mais do que da repressão pura e simples. O surgimento da Escola de Samba, nesse sentido, representa um passo a mais na direção da liberdade. Isso é percebido, por exemplo, na fala já citada de José Calazante, que menciona a existência de um “estatuto padrão” produzido pela União das Escolas de Samba como um modelo, que serviria como orientação para as Escolas filiadas à associação. Isso porque, de acordo com o depoente, os

¹²⁶ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 432

¹²⁷ *Arquivo Nacional*. GIF 6C 480.

¹²⁸ *Idem*.

estatutos não seriam aprovados pela polícia caso não estivessem correspondendo ao padrão, que definia que as Escolas de Samba fossem denominadas *Grêmios Recreativos*. Na nossa visão, isso mostra justamente como era dentro desse associativismo recreativo que Escolas tentavam construir sua legitimidade. Por seguir as mesmas regras das demais, precisavam se apresentar como Grêmios Recreativos, ou seja, ao assumir forma de Escolas de Samba, esses foliões tentavam legitimar suas práticas.

A presença do Estado na regulamentação das Escolas de Samba aparecia também no controle da presença de crianças nos desfiles, como conta Almerinda Vasconcellos: “Para criança desfilar tinha que ter autorização do juizado de menores. O presidente da Escola que corria atrás e levava a documentação no juizado”¹²⁹. Tia Hilda corrobora: “Naquela época o juizado era terrível mesmo... Só deixava criança acompanhada. Aí eu ia com uma amiga da minha mãe, mas ainda não podia entrar dentro da corda. Me contentava em assistir com a mão na corda.”¹³⁰

O Paradigma da Punição pode ter surgido como uma oportunidade de transformar a marginalização em fonte de poder.¹³¹ Sua repetição serve como denúncia das atitudes muitas vezes racistas de setores da sociedade durante a primeira metade do século XX – o que certamente atingia os sambistas –, mas também como uma espécie de garantia de autenticidade dessas manifestações, ou seja, a ideia de que esses grupos sofreram muito e que possuem características específicas e mais legítimas por conta disso. A perseguição afirmaria o caráter heroico do empreendimento do qual participaram. Essa noção compra a ideia de que a cultura negra era perseguida até a década de 1930, e apenas depois passou a ganhar liberdade. Ou seja, apenas a partir dos governos Getúlio Vargas o valor da cultura negra seria afirmado. Esta noção anula as experiências dos clubes da Primeira República. Argumentamos, no entanto, que as negociações entre a polícia e as associações carnavalescas do início do século trouxe para os foliões tijucanos um protagonismo que resultaria na criação dos Unidos da Tijuca. Os bailes e desfiles carnavalescos nunca foram proibidos, mas sim controlados, colocando em

¹²⁹Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹³⁰Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹³¹BROOKS, D. *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*. Durham,. NC: Duke University Press, 2006.

evidência muito mais uma ideia de negociação do que de punição. A fundação das Escolas de Samba fez parte dessa negociação, e funcionou como uma maneira de legitimar ainda mais as práticas dos clubes carnavalescos.

Para finalizar esse argumento, reproduzimos aqui uma fala de Juvenal Lopes, antigo presidente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira que, apesar de longa, nos parece propícia:

Eu iniciei no samba, porque você sabe que naquele tempo samba era verdadeiramente quase uma espécie criminoso. Eram considerados vagabundos quem cantava samba. E de maneiras que não tenho vergonha de dizer, com minhas calças rotas nos fundilhos quantas e quantas vezes com meus pés no chão, era a única brincadeira donde eu podia me interver. Porque era brincadeira onde entrava-se à vontade. Era macumba e samba. Porquanto para se cantar o samba verdadeiramente tirava-se licença de uma dança afro-brasileiro, que era macumba. E nessa dança afro-brasileiro, então, cantava-se o samba escondido. Tanto que eu me lembro, como se me lembro hoje, uma das ocasiões que a falecida Tereza Duminá me levou para em casa do Brasilino, em Terra Nova, para nós cantarmos o samba no dia seguinte. Então, terminada a macumba, nós fomos cantar o samba. (...) Essas épocas em São João fazia muito frio, era um frio medonho, só que até o clima no Brasil melhorou, modificou. (...) Então Tereza Duminá, que era uma crioula lá de Mangueira, mas tocava muito violão, e também fazia suas coisinhas, seus sambas. Ela olhando aquilo passou a mão no violão e começou a cantar “Cruz credo, credo em cruz, aí vem o delegado Abelardo e Luz. Temos pão de ló, temos pão com manteiga, você sai do samba, já vou já minha nega”. Daqui a pouco... “Ninguém corre, é a polícia”. Pois o delegado Abelardo e Luz que era delegado do 23º Distrito. Aí nos fez calhandar de Terra Nova a Madureira a pé (...). Quando chegou dentro do distrito nós ficamos ali umas 2h e tanto, ele aí agarrou, chamou o Brasilino e disse “Aí, outra vez que você tirar licença para esse balhafo brasileiro que não cumprir o que está na licença, te boto na cadeia, qual é”. Passou a mão nos instrumentos, aqueles tambores de macumba, pandeiro e instrumentos de samba, rebentou aquilo tudo, rasgou aquilo tudo, e nós depois de estar lá umas 2h e pouco descemos a escada com fome, com um frio medonho, para vir embora para casa. Ele ainda nos soltou e levou aquilo na brincadeira, mas no tempo do Artur Bernardes, vou lhe contar. Tinha uma cadeia que se chamava ferrugem, agarrava o sujeito pela cintura, jogava dentro d’água e o sujeito, por simples crime de cantar samba ia descascar casco de navio dentro d’água (...). Passou-se a minha época, passou-se meu tempo de sambista, verdadeiramente que hoje em dia me sinto satisfeito e glorioso. É pena que esses companheiros que se foram, que deus levou, que achou que o tempo dele já tinha terminado, não pudesse ver o samba no apogeu da glória. Mas também eu, com meus 60 e tantos anos, quase 70, daqui há uns dias estou indo para lá e lá eu contarei a eles o que está se passando com o samba.¹³²

O depoimento de Juvenal Lopes nos dá alguns indícios do que pretendemos mostrar nesses últimos parágrafos. Ele se inicia ressaltando a origem humilde do

¹³²Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.

depoente, que só poderia “se interver” no samba, apesar de ser considerado “uma espécie de criminoso”. Sua narrativa segue reforçando os elementos que indicam o samba como um ritmo de pessoas humildes e honestas, mas que estava envolto em um cenário frio e impiedoso. Ao afirmar que hoje “até o clima no Brasil melhorou, modificou”, Juvenal constrói uma metáfora sobre os limites daqueles elementos que ele considera ter melhorado. Sua memória supõe que antes tudo era ruim e agora melhorou. No entanto, ao descrever a batida policial no evento, Juvenal conta que a reclamação do delegado estava relacionada aos elementos da licença policial: “outra vez que você tirar licença para esse balhafo brasileiro que não cumprir o que está na licença, te boto na cadeia”. Essa contradição nos mostra o próprio limite da repressão. O grupo tinha passado pela análise policial que lhes concedeu a licença para funcionar, mas, por desrespeitar algum item da licença, foi interrompido.

Dessa maneira, afirmamos que os clubes carnavalescos e, posteriormente, as Escolas de Samba, tentavam ganhar legitimidade através da obediência às determinações policiais, e não à margem delas. Longe de serem passivamente perseguidos, esses grêmios eram partes ativas de uma tensa negociação: se, de ponto de vista da polícia, aquelas ordenações representavam uma tentativa de controlá-los, para os membros desses clubes tratava-se de adotar regras formais de funcionamento para garantir sua autonomia frente ao Estado, isto é, garantir sua legitimidade. A memória heroica sobre as Escolas de Samba se constrói, portanto, sobre a institucionalização de um modelo que, no período, ajudava a afastar ainda mais os membros desses clubes da suspeita policial.

Pretendemos aqui demonstrar, a partir da análise dos grupos carnavalescos da região da Grande Tijuca, como essa história deixa à mostra que as tendências da historiografia em naturalizar as Escolas de Samba são, no mínimo duvidosas. As Escolas de Samba são, de acordo com a nossa visão, frutos de um contexto de cruzamento, de fluxos diversos que se encontram naquele modelo que passará a ser mais valorizado: o modelo das Escolas de Samba. Acreditamos que a história dos Unidos da Tijuca, portanto, contradiz a naturalidade dessas agremiações, suposta pelos trabalhos acadêmicos sobre o Carnaval deste período.

2 A comunidade em formação

Ao presenciar um ensaio da Unidos da Tijuca nos dias de hoje, qualquer espectador pode identificar que a bandeira da escola é composta das cores azul e amarelo, que acompanham um escudo central no qual figura a imagem de um pavão e a inscrição “G.R.E.S. Unidos da Tijuca”.



Figura 6 - Atual bandeira do G.R.E.S. Unidos da Tijuca - Fotografia do ensaio técnico da Unidos da Tijuca em 24 de janeiro de 2016.¹³³

No entanto, um folião mais atento pode perceber também que a bandeira utilizada pelo segmento de Velha Guarda da Escola é um tanto diferente. Nesta, o pavão dá lugar a um escudo com a imagem de duas mãos em cumprimento, envoltos em ramos de algum tipo de planta, com a inscrição “G.R.E.S. U.T.”.

¹³³ Disponível em: <http://www.carnavalesco.com.br/noticia/veja-galeria-de-fotos-do-ensaio-da-unidos-da-tijuca-no-sambdromo/15842> [Acesso em 20 de junho de 2016]



Figura 7 - Atual pavilhão da Velha Guarda do G.R.E.S. Unidos da Tijuca - Fotografia do pavilhão da Velha Guarda da Unidos da Tijuca. Renata Bulcão, 25 de junho de 2016

A bandeira utilizada pela Velha Guarda é uma versão mais antiga, similar ao primeiro pavilhão da Escola. Este símbolo foi utilizado na bandeira até o ano de 1986, quando foi substituído pelo pavão. Essa diferença nos dá uma primeira pista para que possamos compreender o sentido assumido pelos Unidos da Tijuca em seus primeiros tempos.

A partir desta primeira bandeira, procuraremos aqui entender o sentido original de criação da Escola, para além da já citada memória que exalta sua fundação como instituição já acabada e cristalizada em seus objetivos e simbologias. Ao analisarmos essa imagem relativamente esquecida pela agremiação, pretendemos superar os mitos essencialistas sobre ela construídas nas décadas seguintes, de modo a entender algumas das motivações que alimentaram a fundação da Escola por parte de seus primeiros componentes. Se no capítulo anterior rastreamos alguns clubes carnavalescos da região da Grande Tijuca nas primeiras décadas do século XX, a fim de compreender os fluxos de tradição cultural dentro dos quais surgiram os Unidos da Tijuca, trata-se agora de tentar entender como se consolidou esse processo de articulação identitária nas experiências e práticas cotidianas de seus fundadores. Por isso, o objetivo deste próximo capítulo é o de analisar a História dos primeiros anos de funcionamento dos Unidos da Tijuca, como forma de entender sua lógica de organização, sua

composição social, e quais laços de identidades seus componentes articulam na região, de modo a constituir-se efetivamente em um elemento importante da experiência dos moradores locais. Procuraremos, desse modo, entender a formação dessa comunidade, de modo a analisar como a agremiação foi capaz de unir determinados sujeitos em torno de seus símbolos ao longo de seus anos iniciais.

2.1.

Solidariedade na diferença

Como visto, a fundação dos Unidos da Tijuca ocorreu por iniciativa de algumas famílias da região, que se uniram para dar forma ao novo grêmio. Para compreender a lógica de organização dessa agremiação devemos, portanto, analisar com mais cuidado esses núcleos familiares, de maneira a interpretar de que maneira se formou essa comunidade.

Como veremos a seguir, a memória dos familiares e amigos dos primeiros membros dos Unidos da Tijuca exalta a ideia de que estes eram os verdadeiros sambistas, ou seja, que a Escola se formou pelas mãos de pessoas que representavam a verdadeira essência do samba. Essa memória idealizada leva à noção de que o grêmio teria nascido já pronto como Escola de Samba. Partindo dessa interpretação memorial, percebemos a necessidade de contrapor essa ideia às experiências de duas famílias que compuseram a agremiação em seus primeiros anos.

Alguns dos principais diretores dos Unidos da Tijuca da década de 1930 pertenciam a uma mesma família, os Vasconcellos, como conta Almerinda Vasconcellos: “Meu avô Pacífico e minha vó Eva moravam no Morro da Casa Branca, que foi onde eu nasci. Minha vó tinha 23 netos, morava todo mundo junto!”¹³⁴.

¹³⁴ SENNA, Almerinda Vasconcellos. Entrevista concedida a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de

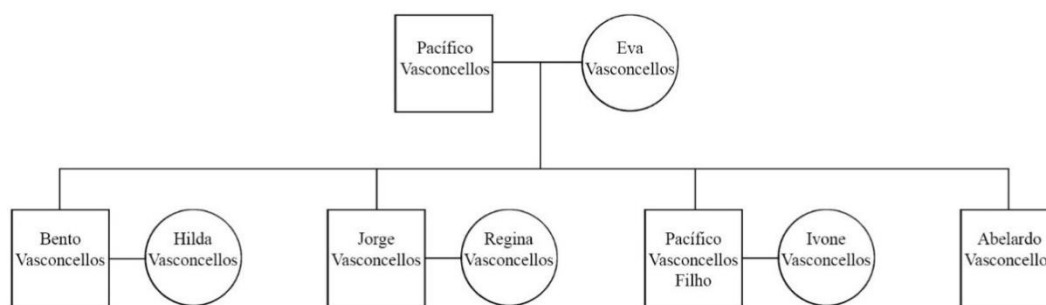


Figura 8 - Árvore genealógica da família Vasconcellos - novembro de 2015. Árvore genealógica construída com base no depoimento de Almerinda Vasconcellos

De acordo com o depoimento de Almerinda, seus avós, Pacífico e Eva, eram baianos, e chegaram ao Rio de Janeiro provavelmente na transição do século XIX para o século XX. Instalaram-se no Morro da Casa Branca, na região da muda, na Tijuca, onde tiveram seus quatro filhos: Bento (pai de Almerinda), Jorge, Pacífico e Abelardo. Estes se casaram com suas respectivas esposas e tiveram, no total, 23 herdeiros, que continuaram vivendo na mesma casa que os pais e avós. Foi nessa casa, segundo ela, que surgiram os Unidos da Tijuca:

Ainda existe lá o quintal. Ali eu até achava que tinha que ter uma placa cultural, sendo assim 'aqui nasceu Unidos da Tijuca'. Mas não existe. Em todo lugar tem... Na Mangueira tem, na Portela também tem. Mas na Tijuca não tem. Eu achava que eles deviam colocar. Inclusive a casa, que é uma casa do tempo antigo, ainda existe e tudo...¹³⁵

Almerinda reforça a ideia de que a Escola tenha surgido naquele local, buscando uma legitimidade para a sua família que é ligada à força essencial de um lugar quase sagrado de nascimento: ali teriam nascido os Unidos da Tijuca, uma agremiação já pronta. Essa ideia de que as Escolas de Samba já nascem em seu formato final é, como já mostramos, reiterada pela historiografia, mas, ganha, nesse caso, um sentido de legitimidade entre os membros da agremiação.

Como já argumentamos no capítulo anterior, as Escola de Samba costumavam surgir de um processo mais longo, de uma relação constante entre aquele grupo de pessoas. No entanto, faz sentido a identificação da casa dos

¹³⁵ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

Vasconcellos como o local de fundação na medida em que, além de ser local de moradia de uma parcela dos diretores, também se tornou a primeira sede da agremiação.

Em seu primeiro ano de funcionamento os Unidos da Tijuca elegeram como presidente Bento Vasconcellos. Operário nas Fábricas Unidas de Tecidos Rendas e Bordados da Rua Garibaldi, bastante próxima de sua casa, Bento conheceu lá também sua esposa Hilda. Seus irmãos trabalhavam na mesma fábrica, com a exceção de Jorge, que era operário de uma fábrica de meias na Rua Ferreira Pontes.¹³⁶ Além deste perfil operário comum a toda a família, as fotografias orgulhosamente guardadas como recordação por Almerinda nos dão alguns indícios sobre o perfil desse núcleo familiar tão importante na memória dos componentes da Escola:



Figura 9 - Bento Vasconcellos, 1 de setembro de 1933 (Acervo familiar de Almerinda Vasconcellos)



Figura 10 - Almerinda Vasconcellos na casa da família, ≈1950. (Acervo familiar de Almerinda Vasconcellos)

Tiradas com objetivos bem distintos – sendo a imagem de Bento uma foto 3X4 usada em documentos oficiais, enquanto a de sua filha Almerinda representava uma cena cotidiana da casa da família – as duas imagens dão a ver algumas

¹³⁶ Idem.

questões. Bento Vasconcellos se apresenta visualmente como um jovem que seria facilmente conhecido por seus contemporâneos como negro. Além disso, se apresenta também como trabalhador, na medida em que sua fotografia, com a inscrição da data na parte de baixo, nos parece o tipo de retrato feito com propósitos burocráticos: possivelmente para a composição do cadastro de funcionários da fábrica, ou para alguma questão relacionada ao emprego. Assim, demonstra uma busca por respeitabilidade que vai além da visão rasa sobre o folião suburbano. A fotografia de Almerinda, por outro lado, deixa a ver um espaço de vida bastante bucólico. Apesar de construída no Morro da Casa Branca, local pouco valorizado, a casa representava para a família a possibilidade de uma moradia digna. Mais ainda: o fato de a propriedade, nos dias de hoje, ainda pertencer aos herdeiros dos Vasconcellos, nos indica que eram eles, talvez já nessa época, os proprietários do imóvel.

Identificamos, portanto, que a família Vasconcellos era composta de trabalhadores negros, mas que buscavam afirmar seu lugar nas primeiras décadas republicanas. Buscam, portanto, legitimidade, reconhecimento e cidadania, utilizando-se dos meios a eles disponíveis.

Assim como os Vasconcellos, outra família que teve grande importância na história dos primeiros anos dos Unidos da Tijuca são os Moraes. Em reportagem de 1981, o *Jornal do Brasil* identificava Blandina de Moraes como uma das fundadoras da Escola e como “a avó dos Moraes”¹³⁷. Dessa forma, é muito provável que ela fosse mãe de Ismael Francisco de Moraes, que, por sua vez, teve cinco filhos: Nelson, Hilda, Alcides, Elza e Iracema.

¹³⁷“Gênese e lutas da Escola obstinada que vai abrir o desfile”. *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1981, p.32.

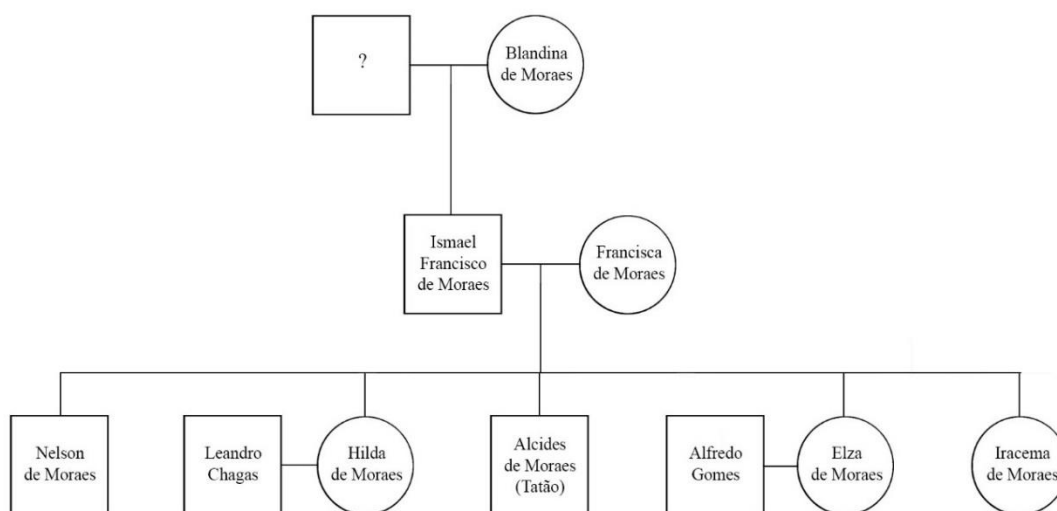


Figura 11 - Árvore genealógica construída com base no depoimento de Miguel de Moraes

Nelson, além de trabalhar como protético no centro da cidade, era compositor, e participou ativamente do cotidiano da Escola até sua morte, em 1964. Foi compositor de diversos sambas da agremiação, como nos conta seu filho, Miguel:

Teve uma época que meu pai ganhou uns seis sambas quase seguidos: Assinatura da Lei Áurea (1948), Proclamação da República (1949), Homenagem a Santos Dumont (1950), Homenagem ao Quarto Centenário de São Paulo (1954), Inferno Verde (1956)... Meu pai ganhou muito samba na Tijuca. E digo assim... A Tijuca não valoriza. Isso é conteúdo para a Escola agregar ao que ela é hoje. Para a pessoa ver lá no fundo que ela era muito mais Tijuca naquela época, que não tinha a mídia que tem hoje... O pessoal da Tijuca não fala nada disso.¹³⁸

Apesar da constante crítica ao posicionamento atual da Escola com relação à memória da participação de pessoas como Nelson de Moraes, seu filho se assume como responsável por manter viva a sua História. A presença e a obra de Nelson são constantemente citadas em relatos, não apenas por Miguel, mas também por outros antigos membros da agremiação. Percebemos que Miguel parece cobrar um lugar para seu pai entre os personagens tijucanos dignos de lembrança, algo que, segundo ele, a Escola não oferece. Na disputa acerca da memória da agremiação, a família Moraes insiste em trabalhar para que seu nome possa figurar na heroica

¹³⁸ Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016. Além dos já citados sambas, também estão registradas com a autoria de Nelson de Moraes pelo menos três outras utilizadas pela Escola: as de 1933, 1943 e 1953.

narrativa repetida por eles, o que caracterizaria Nelson como um sambista puro e verdadeiro, que não precisava de “mídia” para fazer com que a Escola fosse legítima. Em sua memória, figuras como Nelson eram capazes de fazer com que o grêmio fosse “muito mais Tijuca naquela época”.

Além de compositor de alguns sambas dos Unidos da Tijuca, Nelson também era reconhecido por outros sambistas: “Na minha casa tinha muito sarau. Participava disso sabe quem? O Guaracy Sete Cordas, da Portela. Guaracy tocava muito lá em casa”¹³⁹. Segundo seu filho, Nelson chegou a gravar diversos sambas com um compositor chamado Niltinho¹⁴⁰, além de ser autor de uma música com Jackson do Pandeiro, que é citada orgulhosamente pelo filho.

Em 1958 meu pai gravou uma música com Jackson do Pandeiro, que foi a música mais tocada no Carnaval de 1958. Nessa música meu pai deu parceria para um cara... Não me lembro o nome. Ele não compõe, mas ele é a ponte para conseguir gravar. Porque o Jackson do Pandeiro é um cara famoso, né...¹⁴¹

A necessidade da presença de um mediador nos chama a atenção, na medida em que expõe o local social ocupado pelos sambistas ainda no fim da década de 1950. A qualidade das músicas de Nelson era inquestionável, mas sua aparição na cena musical não ocorreria facilmente. Era preciso que houvesse uma pessoa responsável por promover esse encontro, que não aconteceria naturalmente.

Ainda assim, mesmo que com o auxílio de uma mediação, o encontro aconteceu e rendeu a Nelson, além da momentânea fama, uma quantia em dinheiro que representava uma fortuna para a sua realidade:

Quando ele ganhou essa música de Carnaval, ele ganhou 90 mil... sei lá, cruzeiros? Só sei que era muito dinheiro. (...) A gente morava num barraquinho de tábua. Quando chovia, ele já estava quase no meio da rua de tanto barranco que caía ali atrás. Então meu pai começou a fazer uma casa com esse dinheiro da música, de 1958. (...) Botou aqueles amigos dele biriteiros. Aí, chegava sábado, eles iam para lá. Minha mãe fazia aquele angu à baiana, cachaça... Eles faziam uma parede no sábado, e no meio da semana caía. A casa nunca ficou pronta. Gastou aquele dinheiro todo.¹⁴²

¹³⁹ Miguel de Moraes, op. cit.

¹⁴⁰ Provavelmente Niltinho Tristeza, compositor de sambas famosos como “Tristeza” e “Chinelo Novo”

¹⁴¹ Miguel de Moraes, op. cit.

¹⁴² Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

Com os frutos do aparente sucesso profissional na música naquele momento, Nelson escolheu, portanto, construir uma casa melhor para sua família, numa clara busca por cidadania e por melhores condições de vida. Ainda assim, seus hábitos lhe impediram de alcançar o planejado, indicando um perfil bastante diferente daquele que percebemos na família Vasconcellos – ligada ao mundo do trabalho de maneira mais oficial e tradicional.

Havia ainda uma outra categoria de músicas que Nelson de Moraes compunha: os chamados sambas de terreiro¹⁴³. “A Tijuca tinha muito samba de terreiro. Tinha um samba de terreiro para começar o ensaio e outro para terminar. Quando tocava ia todo mundo para a quadra. Esse samba tocava e todo mundo ia para a quadra sambar.”¹⁴⁴. Os sambas de terreiro eram aqueles que versavam sobre a própria Escola, ou sobre o bairro e elementos da identidade local. Tia Hilda também comenta sobre esse tipo de composição:

Os sambas da Unidos da Tijuca era tudo enaltecendo o bairro da Tijuca. Samba de terreiro. (...) Quando eles começavam, eles faziam aquela chamada: "Sambista do morro, está na hora, a gente espera para você vir se apresentar. Cantando seu samba, samba verdadeiro. És o poeta do morro, sambista do terreiro. Venha mostrar seu samba original a esses que só aparecem no Carnaval. Contando o que sabe do samba bem brasileiro, venha mostrar o que sabe, sambista do terreiro". Aquilo era uma chamada para os compositores. Aí eles iam chegando, uns com seu violão... E outras coisas. Cada um lançava seu samba.¹⁴⁵

O que unia, portanto, as famílias formadoras dos Unidos da Tijuca era exatamente a questão territorial, ou seja, a defesa do seu território, caracterizado por eles apenas como “Tijuca”. Percebemos no depoimento de Tia Hilda também uma noção extremamente essencialista do “verdadeiro” samba, que nos dá a ver a lógica que unia aquelas famílias – baseada, desde o início, na tentativa de busca de uma legitimidade dada pelo “verdadeiro” samba. A criação dos Unidos da Tijuca se configurava, assim, como um passo a mais na negociação desses sujeitos por legitimidade.

¹⁴³ “Os sambas de terreiro foram, durante muito tempo, o principal veículo de promoção e mobilidade dos compositores das escolas de samba. Nesse tempo, nos meses iniciais de preparativos para o carnaval, o samba de enredo (depois de escolhido o melhor) só era cantado umas três vezes durante toda a noite de ensaio. Todo o restante da programação era composto com sambas de terreiro”. LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.288.

¹⁴⁴ Miguel de Moraes, op. cit.

¹⁴⁵ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

Além de Nelson, a família Moraes contava, como já foi dito, com outros quatro irmãos, todos moradores do Morro do Borel. Alcides era conhecido como Tatão, e exerceu o cargo de diretoria na agremiação desde sua fundação. Elza, casada com o diretor Alfredo Gomes (que, segundo Miguel, trabalhava como “alto funcionário da Caixa Econômica Federal”¹⁴⁶), era operária na fábrica de cigarros Souza Cruz, instalada na Rua Conde de Bonfim 1181¹⁴⁷, bastante próxima à sede da Escola. Hilda era dona de casa e casou-se com Leandro Chagas, nome presente na atual lista de fundadores e em diversos relatos memoriais, e cuja casa, assim como a casa dos Moraes, de acordo com Miguel, chegou a ser sede da Escola após a morte de Bento Vasconcellos. Sobre sua ocupação, Miguel complementa: “Tio Leandro era o malandro da família. Ele comandava negócio de jogo do bicho... antigamente chamava roleta. Ele tomava conta daquelas coisas. Ganhava muito dinheiro”.¹⁴⁸



Figura 12 - Leandro Chagas (de chapéu) com Manoel Crioulo¹⁴⁹ no Morro do Borel. ≈1950. (Acervo familiar de Miguel de Moraes)

¹⁴⁶ Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

¹⁴⁷ *Almanak Laemmert*, 1930, 1º Volume, p.946.

¹⁴⁸ Miguel de Moraes, op. cit.

¹⁴⁹ Presidente dos Unidos da Tijuca na década de 1960. Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

Leandro Chagas se mostra, portanto, como um suspeito potencial da polícia, na medida em que se dedicava, claramente, a atividades ilegais, além de possuir um perfil facilmente reconhecível como negro, e de viver em um local pouco privilegiado, o Morro do Borel. Ainda assim, se apresenta na fotografia como um sujeito que busca legitimidade, a sua maneira: o uso do chapéu indicava certa preocupação com a elegância, assim como a roupa social de seu companheiro de agremiação, Manoel Crioulo.

O associativismo recreativo já tradicional na região, como vimos no capítulo anterior, sempre expôs as diferenças entre seus membros. No entanto, também dava a essas pessoas códigos comuns compartilhados, que lhes permitiam exercitar suas redes de solidariedade, dando a esses sujeitos um novo caminho de articulação de identidades: a Escola de Samba. Ao analisarmos os casos das duas famílias que compuseram o quadro de diretores dos Unidos da Tijuca em seus primeiros anos, percebemos a fundação do grêmio como a constituição de um espaço de legitimidade para trabalhadores negros da região da Tijuca, que, através da nova agremiação, e do prestígio já desfrutado por esse tipo de clube, tentavam afirmar sua respeitabilidade.

2.2.

A União em construção

As famílias e os sujeitos envolvidos na formação dos Unidos da Tijuca eram, como vimos, bastante diversos. Ainda assim, a Escola surge como um esforço de romper com os laços de identidade restrita impostos pelos clubes recreativos tijucanos, a fim de consolidar uma solidariedade mais ampla entre os trabalhadores negros do bairro. Pretendemos analisar, portanto, o processo de criação dessa solidariedade, buscando compreender o processo de transformação da diferença em identidade, que criou entre aqueles sujeitos um senso de comunidade.

Um dos principais pontos em comum entre os fundadores da Escola, e que articulam sua união, é a marca do trabalho. É extremamente recorrente a informação de que os membros dos Unidos da Tijuca trabalhassem nas fábricas das proximidades. Praticamente toda a família Vasconcellos estava empregada nas Fábricas Unidas de Tecidos Rendas e Bordados. Na família Moraes também

encontramos Elza, operária da Fábrica de Cigarros Souza Cruz. Miguel ainda acrescenta: “Muita gente da Tijuca trabalhava na Souza Cruz. A fábrica não tinha relação com a Escola, mas era muito próximo”.¹⁵⁰ Tia Hilda também comenta sobre a relação com a fábrica: “Era muito comum o pessoal da Casa Branca trabalhar nas fábricas. Principalmente na Souza Cruz. Tinha a [Fábrica] Maracanã ali também... (...). Essas famílias que fundaram a Escola se conheciam porque moravam todas ali perto. E muitos trabalhavam na Souza Cruz também.”¹⁵¹

Percebemos, na fala de Tia Hilda, que nas memórias de fundação, era sobre o trabalho nas diversas fábricas da região que se sustentava a identidade dos membros da Escola. A região da já tinha em si essa característica fabril, como ela complementa:

Eu frequentava muito [o Morro da] Mangueira. Fazia cabelo aqui na Dona Cosme. Muitas colegas de fábrica também, porque em fábrica a gente tinha colega de tudo quanto era lugar, né. Por exemplo, ali na Confiança, a maior parte do pessoal era da Mangueira. Lá na Tijuca, ali onde era aquele comércio todo da Tijuca, ali na Praça Saens Pena, ali era Tijuca, Casa Branca, Formiga, Salgueiro, Catrambi... Todo mundo trabalhava ali naquela redondeza, porque tinha aquelas fábricas grandes. A Brahma acabou, mas tinha muita... Meu irmão trabalhava ali na Brahma. Tinha muitos colegas ali.¹⁵²

Nesse trecho, Hilda afirma que as fábricas da região recebiam trabalhadores “de tudo quanto era lugar”, mas lista apenas áreas da região da Tijuca. Isso já nos dá uma indicação do perfil social dos moradores do bairro nos anos de 1930.

O mapa abaixo mostra a localização de algumas fábricas das proximidades (dentro da área já delimitada no capítulo 1), o que nos apresenta a Tijuca realmente como um bairro de caráter fortemente operário.

¹⁵⁰ Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

¹⁵¹ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Rio de Janeiro, Museu do Samba, 28 de novembro de 2015. Entrevista concedida para o projeto Memórias das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.

¹⁵² Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

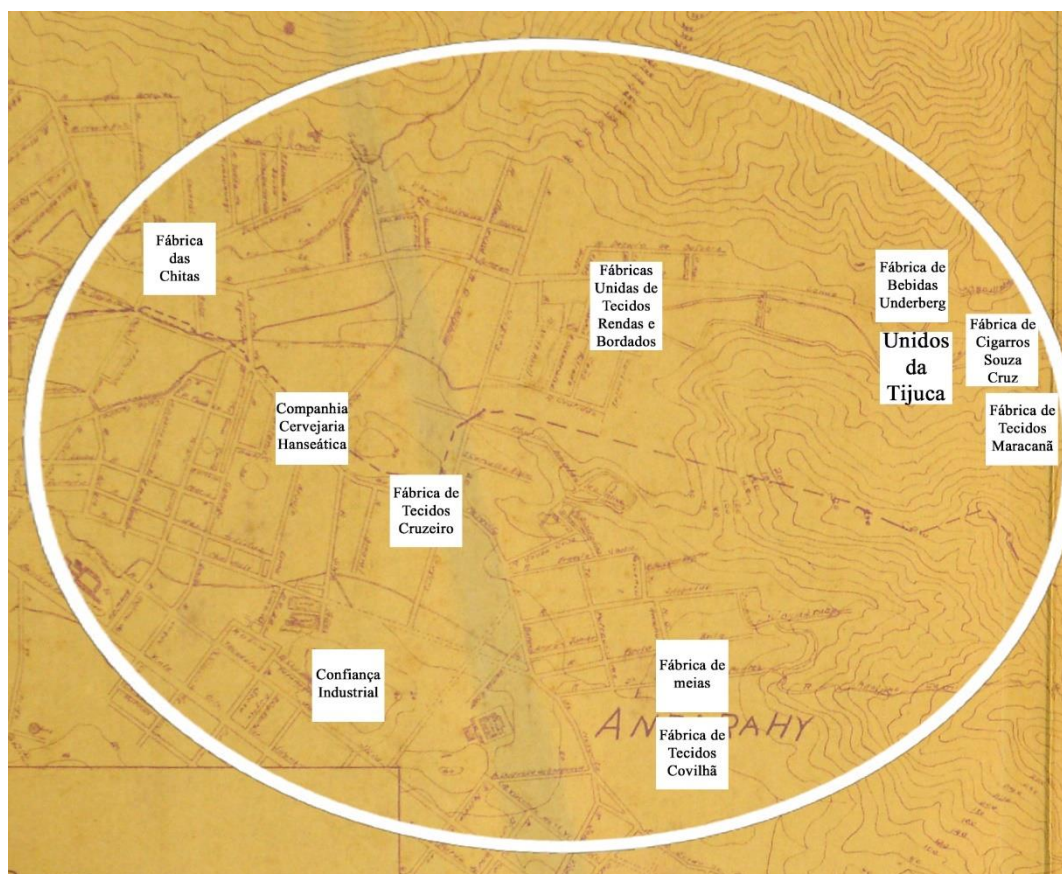


Figura 13 - Mapa com algumas fábricas da região da Tijuca¹⁵³

Os Unidos da Tijuca constituíram, então, uma Escola de Samba que tinha como uma das características principais o fato de ser formada por trabalhadores. Não que isso chegasse a constituir uma novidade. Como vimos, alguns dos clubes recreativos da região nas décadas anteriores já apresentavam uma formação ligada ao mundo do trabalho fabril. Algumas fábricas, inclusive, tinham grupos próprios, cuja identidade estava ligada àquele local específico de trabalho:

¹⁵³ Mapa do 16º distrito (Tijuca), 1928. *Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, 6/3/5, 804. Os endereços das fábricas foram retirados de: *Almanak Laemmert*, 1º volume, 1930 (Fábrica de Cigarros Souza Cruz, Fábrica de Tecidos Covilhã, e Confiança Industrial); Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015. (Fábrica de Meias e Fábricas Unidas de Tecidos Rendas e Bordados); "Princípio de incêndio em São Cristóvão". *O Jornal*, 26 de agosto de 1932, p.12 (Fábrica da Companhia Cervejaria Hanseática); "A detenção da amante do caixa". *Diário Carioca*, 4 de dezembro de 1932, p.16 (Fábrica das Chitas); "Associaram-se com a fábrica". *O Paiz*, 20 de setembro de 1930 (Fábrica de Tecidos Cruzeiro); "Underberg". *O Cruzeiro*, 1933, edição 0031, p.42 (Fábrica de Bebidas Underberg); "List of principal cotton spinning and manufacturing companies in Brazil". *Wileman's Review*, 8 de outubro de 1924, p.17 (Fábrica de Tecidos Maracanã).

Na fábrica que eu trabalhava, tinha o bloco da fábrica, era muito comum. Na fábrica de renda lá na Tijuca também tinha. Na Corcovado é que não tinha, mas a gente se juntava a outros blocos, se infiltrava no meio deles e saía. Tinha o bloco da América Fabril... E depois, ficava mais tarde, a gente ia descansar para arrumar a fantasia da Escola de Samba.¹⁵⁴

A fala de Hilda, além de indicar a existência de uma proximidade de algumas agremiações carnavalescas com as fábricas da região, também nos dá pistas sobre o universo em que viviam os Vasconcellos: operários da Fábrica de Rendas, podem ter feito parte do bloco ligado a esse local, o que certamente garantiria a eles uma experiência pessoal e uma imersão na tradição do associativismo carnavalesco.

É possível acompanhar essa identidade, inclusive, na segunda geração de membros dos Unidos da Tijuca. Almerinda Vasconcellos, por exemplo, conta que seguiu os passos dos pais: “Eu trabalhei nessa fábrica de renda que eu te falei. Mas quando fiz 18 anos casei, aí saí.”¹⁵⁵. Hilda também se dedicou ao trabalho fabril, ao longo de toda a vida: “Eu trabalhava em fábrica de tecidos. A primeira que trabalhei foi a Confiança, de lá fui para a Corcovado e depois para a Covilhã. As Escolas procuravam comprar tecidos nessas fábricas.”¹⁵⁶. Ao comentar a compra de tecidos das fábricas pelas Escolas, Hilda sinaliza uma relação ainda mais direta. Percebemos, portanto, que a proximidade dos Unidos da Tijuca com o universo fabril era tão grande que a agremiação buscava ali parte da matéria-prima dos desfiles.

Diante desses indícios de grande proximidade entre os Unidos da Tijuca e os trabalhadores das diversas fábricas da região, é impossível não retornar à imagem que iniciou este capítulo: o símbolo apresentado na bandeira da Escola. Como já afirmamos, na bandeira original da agremiação figurava de maneira central a imagem de duas mãos dadas, contornadas por dois ramos de folhas.

Essas folhas são descritas nos relatos memoriais como ramos de café¹⁵⁷, que seriam uma homenagem às antigas plantações de café da Floresta da Tijuca. Por um

¹⁵⁴ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁵⁵ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁵⁶ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). op. cit.

¹⁵⁷ “Pavilhão: o significado da bandeira da Unidos da Tijuca”. Bom Dia Rio, 15 de janeiro de 2010. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/bom-dia-rio/v/pavilhao-o-significado-da-bandeira-da-unidos-da-tijuca/1191328/>. [Acesso em 29 de abril de 2016].

observador externo esse elemento poderia ser interpretado como uma coroa de louros, por exemplo, mas é um sentido extremamente local que ele ganha na leitura dos componentes da Escola. Seu símbolo maior, portanto, representa uma característica específica daquele local. Há também os que afirmem que se tratam de ramos de fumo¹⁵⁸, o que produz uma clara ligação à questão fabril, por conta da existência da já citada Fábrica de Cigarros Souza Cruz, que empregava parte dos diretores dos Unidos.

Já com referência às duas mãos presentes na bandeira, embora, segundo Claudio Batalha¹⁵⁹, o símbolo das duas mãos dadas em cumprimento tenha origem na Antiguidade, ele tornou-se pelo menos desde o século XVIII um elemento identitário de diversas sociedades operárias. No Rio de Janeiro, também passou a ser símbolo de muitas associações trabalhistas, como a União dos Operários em Fábricas de Tecidos. O significado dessa imagem naturalmente se modificou conforme o contexto, no entanto, nas organizações trabalhistas era utilizada principalmente para identificar as ideias de “solidariedade e união”.

Como afirma Batalha, o símbolo das mãos em cumprimento tornou-se uma fortíssima marca operária que representava, principalmente, a ideia de união. A presença desse símbolo no estandarte dos Unidos da Tijuca nos indica, portanto, a íntima relação dessa agremiação com a experiência dos trabalhadores das fábricas da região, especialmente com as fábricas de tecidos, cuja União de Operários apresentava o mesmo símbolo.

Além do simbolismo do aperto de mãos, as cores escolhidas para os Unidos da Tijuca também nos parecem significativas. As cores foram o amarelo ouro e azul pavão, que, segundo reportagem do jornal *O Fluminense*, eram “as mesmas matizes cromáticas do Império brasileiro”¹⁶⁰. O primeiro samba da Escola, de 1932, continha os seguintes versos, em referência à escolha das cores: “Somos unidos da floresta da Tijuca. O nosso valor está no pavilhão, cor de ouro e azul pavão”.¹⁶¹

¹⁵⁸ “Contam que, na época de sua fundação, a Escola primeiramente adotou como símbolo o emblema representando mãos entrelaçadas em união com ramos de café e fumo, em referência ao bairro da Tijuca antigo, com suas plantações.”. *Simpatia Tijucana*, Boletim Mensal do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. 2009, nº1. Centro de Memória da Unidos da Tijuca. [Mimeo].

¹⁵⁹ BATALHA, C; SILVA, F; FORTES, A. *Culturas de Classe*. Campinas: Unicamp, 2004.

¹⁶⁰ Ricardo Zocatelli. “Velha Guarda”. [Mimeo]. Centro de Memória da Unidos da Tijuca.

¹⁶¹ “Preparando-se na surdina”. *O Globo*, 16 de dezembro de 1932. Na já citada reportagem do jornal *O Fluminense*, os versos aparecem com pequenas modificações: “Somos unidos da floresta da Tijuca. Trazemos na bandeira nossa distinção, cor de amarelo ouro e azul pavão”.

Esse elemento pode ser lido pela marca da nacionalidade, já que, como indica a reportagem d'*O Fluminense*, fazia referência ao Império brasileiro. Essa leitura acompanha a análise consagrada pela historiografia, que ressalta o caráter nacional das Escolas de Samba, agremiações escolhidas pelo Estado e pela mídia como símbolos verdadeiros da cultura popular carioca e brasileira. No entanto, essas cores também estavam muito presentes no cotidiano dos moradores da região, já que estampavam as caixas de cigarro produzidas pela Fábrica de Fumos e Rapé de Borel & Cia, que se tornaria mais tarde a Fábrica de Cigarros Souza Cruz¹⁶². Outra inspiração retirada dessas embalagens foi o seu símbolo, um pavão real, que aparece como ícone da Escola desde seus primeiros anos, passando a figurar na própria bandeira a partir da década de 1980 (substituindo as mãos em cumprimento)¹⁶³. Dessa forma, percebemos que os mesmos símbolos se prestam a uma leitura diversa, ligada ao mundo da experiência dos trabalhadores. Se os caminhos tomados pelo processo de afirmação das Escolas de Samba podem ter ajudado a associar as cores da Escola à nacionalidade, no momento da escolha dessas cores e símbolos ficava claro o sentido classista desse simbolismo, ligado que estava à experiência de trabalho dos moradores da região.

Este é um forte indício de que os membros da Unidos da Tijuca trabalhavam nas fábricas da região e que esta característica constituía um importante elemento identitário da agremiação. Estes trabalhadores uniram-se em uma sociedade que era carnavalesca, mas que bebia de uma tradição simbólica advinda de formas mais combativas de associativismo operário.

Além da marca da experiência operária, os Unidos da Tijuca apresentavam uma outra característica bastante específica: eram uma associação negra. As imagens que utilizamos acima, retratando Leandro Chagas e a família

¹⁶² “A origem do nome da comunidade vem da marca de cigarro da antiga Fábrica de Fumos e Rapé de Borel & Cia, que funcionava no sopé do morro onde hoje existe a favela. Essa marca de cigarro trazia um pavão-real azul e amarelo-ouro estampado no maço, que acabou virando o símbolo de uma das mais tradicionais escolas de samba da região, a Unidos da Tijuca, fundada na rua São Miguel, em 31 de dezembro de 1931.” *Histórias de favelas da Grande Tijuca contada por quem faz parte delas*: Projeto Condutores(as) de Memória: uma publicação do Ibase. Rio de Janeiro: IBASE: Agenda Social Rio, 2006. p.20.

¹⁶³ A Escola tem o pavão como símbolo desde a sua fundação. Em entrevista à TV Globo, disponível em <http://globo.tv.globo.com/rede-globo/bom-dia-rio/v/pavilhao-o-significado-da-bandeira-da-unidos-da-tijuca/1191328/> [Acesso em 13/03/2015], Hilda da Silva Ferreira, integrante da Velha Guarda e componente da agremiação desde a década de 1930, afirma que mesmo antes de figurar na bandeira, o animal já aparecia em determinados pontos do desfile da Escola, como, por exemplo, na roupa da ala das baianas.

Vasconcellos, não deixam dúvidas sobre a negritude das principais famílias fundadoras. Outros membros da Escola, que pudemos visualizar nos jornais, também seriam facilmente identificados como negros, como percebemos abaixo:



Figura 14 - Jorge Vasconcellos, 2º tesoureiro dos “Unidos da Tijuca”. *Diário Carioca*, 12 de fevereiro de 1933, p.12.



Figura 15 - Felipe Santiago (Amor), figura destacada da Escola de Samba “Unidos da Tijuca”. *Diário Carioca*, 12 de fevereiro de 1933, p.12.



Figura 16 - Casal fantasiado nos Unidos da Tijuca em 1934 - “No carnaval de 1934, esse par abria caminho entre o público para a passagem da Comissão de d’A Manhã Frente”. *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1981, p.32.



Figura 17 - Os Unidos da Tijuca na sede d’A Manhã “A Escola de Samba Unidos da Tijuca, ladeados pelos nossos companheiros, Graveto e Enfiado”. *A Manhã*, 11 de setembro de 1935, p.6

As imagens nos mostram pessoas bem vestidas e elegantes, aparentando respeitabilidade. Em meio às diversas reportagens da imprensa carioca que retratavam as pessoas negras de forma negativa, como alvo em colunas policiais, por exemplo, os membros dos Unidos da Tijuca eram dos

Poucos negros que apareciam nas páginas dos jornais do período em perspectiva positiva, devido à sua atuação na Escola. Na última imagem, apesar da má qualidade da fotografia, podemos perceber que apenas duas pessoas nos parecem brancas, que provavelmente são os dois cronistas d'*A Manhã*, Graveto e Enfiado. Os outros, membros dos Unidos da Tijuca, aparecem negros. Assim como a característica fabril, existiam clubes carnavalescos com a marca da negritude pelo menos desde o fim do século XIX. No entanto, havia também clubes formados por pessoas brancas, por estrangeiros, e até mesmo grupos que continham membros de vários tipos físicos. No caso das Escolas de Samba, no entanto, a negritude e a ocupação fabril se tornaram quase uma marca oficial, ou seja, uma característica específica dos grupos com essa denominação. Era, portanto, como fruto da associação de trabalhadores, grande parte deles negros, que se configurava a “União” entre os moradores da Tijuca proposta no nome da Escola, que articulava trabalhadores de diferentes fábricas da região, até então organizados em grupos distintos.

Outro elemento que constitui uma forte marca identitária dos Unidos da Tijuca na década de 1930 é a questão da religiosidade. “Minha vó era muito católica, minha família era muito católica, mas não tinha nenhuma relação disso com a Escola não”¹⁶⁴. Concentrada inicialmente na casa da família Vasconcellos, a agremiação assumiu muitas das características dessa família. Assim, apesar do que afirma Almerinda, percebemos que os indícios do catolicismo eram muito fortes, pelo menos nos primeiros anos de funcionamento da Escola.

A padroeira da Escola é Nossa Senhora da Conceição. Meu avô, quando veio da Bahia... Lá Nossa Senhora da Conceição é muito requisitada. Aí ele trouxe uma. Até pouco tempo ainda existia, ficava na sala principal, onde tinha as reuniões. Era a padroeira da Escola.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁶⁵ Idem

A imagem de Nossa Senhora da Conceição, supostamente trazida da Bahia por Pacífico Vasconcellos, tinha um grande valor sentimental para a família. Esse valor, portanto, foi transmitido para a própria Escola, que passou a ter a santa como padroeira, mantendo sua imagem na sala de reuniões da sua sede (que era a própria casa dos Vasconcellos, como já foi dito anteriormente).

Quando [a Escola] foi fundada, na Casa Branca... Tem a igreja de Nossa Senhora da Conceição e ali tinha um colegozinho que era para a gente começar a estudar. E todo ano tinha procissão. (...) Todo dia 8 de dezembro tinha procissão, aí o padre descia a Conde de Bonfim, entrava na São Miguel, passava pela beirada do morro e Dona Regina [Vasconcellos] estava lá com a Nossa Senhora da Conceição. O padre jogava água benta e a procissão seguia.¹⁶⁶

Esse trecho do depoimento de Tia Hilda nos faz repensar a afirmação de Almerinda de que a escolha de Nossa Senhora da Conceição como padroeira tenha sido feita por conta da origem baiana da família Vasconcellos. A sede da Escola estava localizada muito próxima a uma igreja exatamente desta santa, o que nos indica que, muito provavelmente, a escolha teve menos relação com uma devoção prévia de Pacífico Vasconcellos e mais vínculo com as questões locais, do próprio bairro.

A imagem abaixo, retirada em 2015 no barracão da Unidos da Tijuca, indica a permanência da devoção a Nossa Senhora da Conceição.

¹⁶⁶ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.



Figura 18 - Imagens dos padroeiros no barracão da Unidos da Tijuca atualmente - Fotografia retirada no barracão da Unidos da Tijuca. Renata Bulcão, 20 de janeiro de 2016

A fotografia mostra imagens de Nossa Senhora da Conceição e de São Sebastião, expostas no barracão da Unidos da Tijuca atualmente. Junto a eles estão alguns elementos que podem ser interpretados como oferendas aos orixás Oxum e Oxóssi, sincretizados nos dois santos. A Escola mantém, portanto, até os dias atuais o simbolismo da padroeira escolhida pelos Vasconcellos. Além de Nossa Senhora da Conceição, a agremiação também reconhece São Sebastião, um santo que, segundo Tia Hilda, foi incorporado pela Escola por volta da década de 1950, como sugestão do então presidente. Nos chamou atenção o fato de as imagens católicas estarem expostas juntamente com oferendas relacionadas às religiões de matriz africana. Em entrevistas realizadas em 2015, Tia Hilda e Almerinda Vasconcellos responderam à pergunta “Qual a sua religião?” respectivamente: “Eu sou católica. E espírita.”¹⁶⁷ e “Eu sou católica. Mas eu bato meu tambor, né.”¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁶⁸ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

Logicamente não podemos analisar as vivências dos Unidos da Tijuca da década de 1930 pela observação de uma fotografia atual da Escola. No entanto, existe também a possibilidade de que a religiosidade dos membros da agremiação na época de sua fundação fosse também, mais complexa do que os relatos narram. Mais um trecho do depoimento de Tia Hilda nos dá ainda mais indícios desse elemento:

Todos os domingos eles deixavam o... Naquela época não tinha quadra, era no chão mesmo. Terreiro de chão mesmo. E de 15h às 18h eles davam para a gente brincar de samba. Aí batia lata, cantava... Porque de 18h em diante aí já era para os adultos, que chegavam para fazer as festas deles, né. E a gente ficava ali brincando, ensaiando... Crente que estava abafando!¹⁶⁹

A forma como Tia Hilda descreve o momento de “brincadeira” das crianças nos parece indicar possíveis elementos da umbanda ou do candomblé. Além da denominação “terreiro”, que todos os relatos memoriais utilizam para se referir à casa dos Vasconcellos, a depoente cita os sons que as crianças imitavam: o bater de tambores e a cantoria. Por ser um grupo carnavalesco, especificamente uma Escola de Samba, é natural que haja a presença de tambores e música. No entanto, esses elementos também estão relacionados às práticas religiosas das religiões de matriz africana.

Além disso, analisando Oxum, o Orixá sincretizado como Nossa Senhora da Conceição, encontramos a referência às cores amarelo e azul – cores escolhidas pelos Unidos da Tijuca para figurarem em seu pavilhão. Mais especificamente, a cor associada a Oxum é o “amarelo ouro”¹⁷⁰, a exata mesma denominação utilizada pela agremiação. Esses elementos nos dão indicações de que os Unidos da Tijuca poderiam apresentar uma religiosidade muito mais complexa do que aparentemente relatam.

Além de todas essas características analisadas aqui, uma das mais fortes marcas da sociabilidade dos Unidos eram as relações de vizinhança: apesar de viverem em morros diferentes, os membros da agremiação frequentavam os

¹⁶⁹ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁷⁰ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

mesmos locais, criando laços de amizade e um sentimento comunitário muito forte. É o que se nota, mais uma vez, na memória de Almerinda:

Na Tijuca, na [rua] Conde de Bonfim, tinha um bar que tinha o apelido de “leiteria”. (...) Ali frequentava muita gente, esse pessoal do Borel, vendia bebida... É um botequim. E eles se encontravam lá. Eram amigos mesmo¹⁷¹.

A “leiteria” mencionada por Almerinda aparece em diversos depoimentos, sendo citada como um local de encontros frequentes entre a gente dos morros da região.

Tinha a leiteria do Álvaro, um botequim. Ele era um cara atuante na [Unidos da] Tijuca. O botequim dele era mais ou menos onde hoje é o Só Kana. Esses caras todos faziam parte da [Unidos da] Tijuca. As pessoas frequentavam o botequim dele. Tinha uma tal de Dona Joana, que era no Lapidário... Pensão da Dona Joana, onde tem a Ordem Terceira. Você desce aquela ruazinha para pegar a São Miguel, à esquerda tinha a Pensão da Dona Joana, onde se reuniam também esses camaradas.¹⁷²

A “leiteria do Álvaro”, portanto, assim como outros bares da região, funcionava como local de encontro de pessoas dos diferentes morros, criando entre eles uma espécie de identidade local, que se concretizava nos laços de amizade que formariam os quadros dos Unidos da Tijuca.

Ah, tinha integrantes de vários morros... Da Casa Branca, do Borel, do Morro da Formiga. Ali da Tijuca tinha muita gente que participava. (...) A fundação oficial é 31 de dezembro, dia de ano novo. Era uma comemoração de ano novo. Lá qualquer motivo, ano novo, natal, se reunia. E lá no Morro do Borel meu pai tinha muitos amigos, e uma boa parte também virou diretor da Escola.¹⁷³

A casa da família Vasconcellos tornou-se um espaço de constantes reuniões, nas quais, aos poucos, foram se formando os Unidos da Tijuca. A data de 31 de dezembro, citada por Almerinda, é o dia de estreia da agremiação, que teria saído pela primeira vez em desfile pelas ruas do bairro.

¹⁷¹ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

¹⁷² Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

¹⁷³ Almerinda Vasconcellos Senna, op. cit.

A forte relação da agremiação com a vida do bairro fica exposta no trecho do depoimento de Tia Hilda citado anteriormente, em que ela descreve o costume de que o padre da igreja local benzesse a imagem de Nossa Senhora da Conceição. A procissão anual da igreja do bairro era desviada apenas para que passasse em frente à casa dos Vasconcellos, onde estava Dona Regina.

Por conta dessa identidade muito baseada na vizinhança, o próprio financiamento dos eventos e, principalmente, dos desfiles dos Unidos da Tijuca era feito por pessoas do bairro.

Hoje [a Escola] tem patrocinadores. Naquela época tinha um senhor que morava ali, o Sr. Venâncio. Sabe onde fica a delegacia da Tijuca? A 19ª, na [rua] Espírito Santo Cardoso? Ali morava o Sr. Venâncio. Ele ficava ali com o charuto dele. Tinha uma casa grandona, devia ser dono de alguma coisa. Ele ajudava a organizar aquilo ali. Na época do livro de ouro. Então todas as Escolas da Tijuca desfilavam ali. (...) Eu era pequenininho e fui dormindo num carro alegórico da [Unidos da] Tijuca. Meu pai me botou ali... ¹⁷⁴

Miguel relata a existência de um tal Sr. Venâncio que, segundo ele, “devia ser dono de alguma coisa”. Essa conclusão provavelmente parte de um costume, entre os tijucanos, de que grandes e pequenos comerciantes locais ajudassem no financiamento dos desfiles dos Unidos. O “livro de ouro”, ao qual o depoente se refere, era uma prática comum entre as Escolas nos anos 1930 e 1940: cada agremiação passava, entre os comerciantes do bairro, um livro de contribuições. As pessoas contribuía, assim, com o que era possível - não havia um valor fixo – e, muitas vezes, acabavam ganhando destaque com os membros da Escola.

Todas essas características que analisamos aqui podem ser percebidas como formadoras de uma solidariedade entre os diversos sujeitos que faziam parte dos Unidos da Tijuca. Esse sentimento de comunidade, de identidade, tem, portanto, uma íntima relação com as experiências locais e com as relações de vizinhança. É uma solidariedade formada para além das diferenças. Os membros da agremiação eram capazes de articular uma identidade mais ampla dentro do bairro, levando adiante o sentido da “união” expressa em seu nome: com a Escola superavam as diferenças na afirmação de uma identidade ampla, que lhes permitia criar um espaço para afirmar suas práticas e costumes.

¹⁷⁴ Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

2.3.

Afirmção do orgulho local: a comunidade

Os primeiros tempos dos Unidos da Tijuca demonstram, como vimos, um esforço de união, isto é, a configuração de novas redes de solidariedade entre os trabalhadores da Tijuca, estimuladas pela criação da Escola. Os resultados desse esforço podem ser percebidos em algumas práticas que analisaremos nas próximas páginas. A nova forma de relação dessas pessoas com os esportes, em especial o futebol, por exemplo, é um bom indicativo do sentimento de comunidade que se criou na região: “Os diretores eram amigos mesmo, tinha jogo de futebol... Era lá da Fábrica de Renda, onde meu pai trabalhava, chamava Mateus o time”¹⁷⁵. A informação, de Almerinda, de que a Fábrica de Rendas possuía um time de futebol, e que esse time contava com a presença de alguns diretores dos Unidos da Tijuca, nos leva a crer esse esporte tenha se constituído como uma forma de criar laços de sociabilidade entre esses sujeitos. Essa hipótese se confirma com as diversas notícias de jornal que retratam a própria agremiação participando de campeonatos de futebol: em dezembro de 1934, o time tijucano aparece disputando contra um “Villa Guarany F. C.”:

A principal equipe dos tricolores da praça Mauá enfrentará amanhã, na prova máxima do programa esportivo organizado pelo Villa Guarany F.C., o forte conjunto dos Unidos da Tijuca. Este encontro, que promete fases sensacionais, tal o apuro técnico a que se entregaram as duas equipes, será travado no campo do “Jornal do Comércio” F.C., sito à avenida Francisco Bicalho, em frente à estação Barão de Mauá, às 16 horas.¹⁷⁶

Ao montarem um time e chegarem ao que nos parece ser a final do tal campeonato, os Unidos da Tijuca comprovam, em sua relação com o futebol, a proximidade consolidada entre aqueles sujeitos. Notícias como essa se repetem pelo menos ao longo de toda a década de 1930. Em abril de 1936, por exemplo, o time da agremiação aparece em outro campeonato, ao lado de equipes de outros clubes

¹⁷⁵ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015. A depoente refere-se ao Mateis F.C., time de futebol ligado às Fábricas Unidas de Tecidos Rendas e Bordados. “Atividades nos pequenos clubes”. *O Jornal*, 5 de agosto de 1942, p.8.

¹⁷⁶ “S. C. A Noite”. *A Noite*, 15 de dezembro de 1934, p.8

carnavalescos: “Recreio das Flores, Democráticos, Turunas, Renascença, Unidos da Tijuca, Bandeirantes e Congressistas.”¹⁷⁷

O futebol não era o único esporte que parecia ter ligação com as Escolas de Samba. Em janeiro de 1936 o *Jornal do Brasil* anunciava uma noite de samba promovida pela “comissão executiva pró basquetebol do Andaraí Atlético Clube”¹⁷⁸ na rua Barão de S. Francisco Filho, em Vila Isabel. Os Unidos da Tijuca compareceram ao concurso, juntamente com outras Escolas da região.

A relação com os esportes, no entanto, não era característica exclusiva dos Unidos da Tijuca. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, Natal da Portela comenta esse elemento em sua Escola de Samba. Ao ser questionado se as cores da Portela seriam uma homenagem ao time de futebol Rio das Pedras, responde “Não, nós somos mais antigos do que o Rio. Já existia o Rio, mas não fazia participação nenhuma.”¹⁷⁹. Entretanto, havia concordado anteriormente com a afirmação do entrevistador de que “A maioria dos componentes [do time Rio das Pedras] eram sambistas componentes da Portela, do Vai Como Pode. O pessoal do Estácio ia jogar, disputar partida de futebol lá.”¹⁸⁰

Em meio a esse processo de fortalecimento do orgulho sobre a identidade dos Unidos, a relação com as outras Escolas de Samba se tornou algo delicado. Esses grêmios, no entanto, não costumavam estar envolvidas em grandes brigas fora do período carnavalesco. Pelo contrário, era muito comum que esses grupos fizessem visitas uns aos outros durante o ano, demonstrando um clima de harmonia e amizade, como destaca Almerinda:

A Unidos da Tijuca tinha uma relação boa com as outras Escolas, eles iam visitar, convidavam... A [Unidos da] Tijuca tinha uma boa amizade com a Serrinha. Prazer da Serrinha. Um ano a Unidos da Tijuca ia lá na Serrinha, no outro ano eles vinham aqui.¹⁸¹

O fato de o Prazer da Serrinha, Escola proveniente da região de Madureira, pertencer a outra localidade, certamente ajudaria nessa aproximação, na medida em

¹⁷⁷“O festival de domingo, no campo da A. A. Portuguesa”. *A Noite*, 14 de abril de 1936, p.7

¹⁷⁸“Noite de samba”. *Jornal do Brasil*, 9 de janeiro de 1936, p.19

¹⁷⁹ Natal da Portela. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1972.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

que os dois grêmios se comportariam como representantes legítimos de suas respectivas localidades. Dessa forma o sentimento de comunidade é reforçado pela cordialidade com que se trata as Escolas de outros locais. Esses supostos encontros frequentes com o Prazer da Serrinha, no entanto, não foram registrados pela imprensa carioca. Esse depoimento nos mostra, no entanto, que a memória acerca dos primeiros tempos dos Unidos se construiu de forma a exaltar uma suposta cordialidade nas relações com as Escolas mais distantes.

Se registros dos encontros com o Prazer da Serrinha não podem ser encontrados nos jornais desse período, isso não significa que esse tipo de relação com outras agremiações fosse incomum. Além dos diversos encontros dos Unidos com grupos carnavalescos de bairros diversos¹⁸², o grêmio também aparece envolvido no batismo da Escola de Samba Unidos do Tuiuti, de São Cristóvão.¹⁸³ Nessa ocasião, ela é citada como “co-irmã”, o que indica uma relação bastante positiva entre os dois grupos. Os Unidos da Tijuca, já em 1935, eram vistos pelos sambistas da cidade como um grêmio respeitável e reconhecido, a ponto de terem sido convidados a batizar o pavilhão de outra agremiação, atitude muito significativa neste código.

Alguns anos mais tarde, madrinha e afilhada são noticiadas confirmando presença em um mesmo evento, da Escola de Samba Deixa Malhar¹⁸⁴, também na região da Tijuca, ainda que distante dos Unidos¹⁸⁵: “Muitas personalidades sambistas estarão presentes, inclusive, a diretoria da União Parada de Lucas, Unidos do Tuiuti, Prazer da Serrinha; Vizinha Faladeira e Unidos da Tijuca”¹⁸⁶. A presença dos Unidos no evento da Deixa Falar, juntamente com outros grêmios nos indica, mais uma vez, a relação de amizade que se dava entre os grupos com a alcunha de Escola de Samba nos anos 1930.

¹⁸² Por exemplo, o *Diário Carioca* noticiou em 1933 a visita da diretoria a um “Núcleo carnavalesco Príncipe dos Amores”, em Niterói (“Carnaval em Niterói”. *Diário Carioca*, 2 de fevereiro de 1933, p.9). Também há registros, poucos dias mais tarde, da visita ao baile da “sociedade carnavalesca e recreativa Retiro dos Boêmios da Tijuca” (“Retiro dos Boêmios da Tijuca”. *Diário Carioca*, 19 de fevereiro de 1933, p.14).

¹⁸³ “Escola de Samba ‘Unidos de Tuyuty’”. *A Manhã*, 20 de novembro de 1935, p.11

¹⁸⁴ Sobre a Escola de Samba Deixa Malhar, ver: DA SILVA, Sormani. *Escola de Samba Deixa Malhar: Batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1947*. 2014. Dissertação de Mestrado. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca.

¹⁸⁵ A sede da Deixa Malhar se localizava, segundo Sormani da Silva, na Rua Delgado de Carvalho, que fica a cerca de 4 quilômetros da sede dos Unidos da Tijuca.

¹⁸⁶ “Noticiário da Escolas de Samba”. *Diário Carioca*, 1 de fevereiro de 1939, p.8

Dessa forma, a rivalidade entre os Unidos e outras Escolas se dava muito mais no período carnavalesco, que envolvia a disputa em si. No entanto, mais complexa era a relação com as outras Escolas de Samba cujas sedes eram mais próximas dos Unidos.

A [Unidos da] Tijuca, há alguns anos atrás, desfilava na [Avenida Presidente] Antônio Carlos ou na [Avenida] Presidente Vargas.. Mas tinha um desfile na Tijuca. Na Rua Espírito Santo Cardoso. As Escolas da Tijuca desfilavam ali. Império da Tijuca, Salgueiro, Unidos da Tijuca, o bloco Brotinhos do Uruguai, o bloco do morro do Catrambi e outros blocos da Tijuca.¹⁸⁷

O desfile citado por Miguel é mencionado também em diversos outros relatos, e trata-se provavelmente da década de 1950, quando as Escolas citadas estavam em funcionamento. Ainda assim, essa fala nos indica a forma pela qual os relatos memoriais caracterizam a relação entre as Escolas do bairro nos primeiros anos. O que se conta é que era entre elas que as rivalidades afloravam, já que cada uma daquelas agremiações havia construído uma identidade própria dentro do mesmo local – ainda que cada Escola tivesse uma área de abrangência diferenciada dentro da Tijuca.

O pessoal do Salgueiro sempre foi folgado, o Salgueiro era grande já naquela época. E o Império era uma Escola de muita garra. E a [Unidos da] Tijuca não, uma Escola largada... Então *nego* encarnava muito no pessoal da [Unidos da] Tijuca ali. Mas aquilo ali era uma coisa boa. Era a Tijuca ali reunida, as Escolas todas da Tijuca. Mesmo com algumas coisinhas que saíam ali, mas que no fundo é normal, faz parte do contexto. Eu sinto falta disso, não tem mais.¹⁸⁸

Os Unidos da Tijuca se formaram envolvidos em meio a uma tradição associativa e carnavalesca muito mais antiga. Sua formação, no entanto, representou um passo a mais na busca por legitimidade dos trabalhadores negros tijucanos, que passam a ser representados de maneira mais positiva por estarem associados ao novo grêmio. A Escola surge, portanto, como uma associação capaz de unir um grupo muito mais amplo do que aqueles que compunham os antigos

¹⁸⁷ Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

¹⁸⁸ Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

clubes carnavalescos, criando naquele local um sentimento de comunidade que seria reforçado a todo momento.

A criação da dos Unidos da Tijuca no início da década de 1930 marcou apenas o início de um processo de articulação identitária que precisava ainda se consolidar em suas experiências e práticas cotidianas. Por isso, analisar a História dos primeiros anos de funcionamento da Escola nos permite entender sua lógica de organização, sua composição social, e quais laços de identidades seus componentes articulavam na região, de modo a constituir-se efetivamente em um elemento importante da experiência dos moradores locais. Assim entendemos a formação dessa comunidade, isto é, percebemos de maneira clara as estratégias pelas quais os Unidos da Tijuca foram capazes de unir muitos sujeitos em torno desses novos símbolos.

3 A força da novidade

Em dezembro de 1938, o *Correio da Manhã* anunciava um grande evento que aconteceria na capital da República: a Exposição do Estado Novo. Esta exposição, de acordo com o jornal:

se resume em traduzir, através de um compêndio de formas figurativas, a obra do governo Getúlio Vargas desde 1930, a saber: a obra pela qual se realiza o Novo Brasil. Paineis, maquetes e diagramas vão instruir a opinião pública, em conjunto, acerca do índice de potência que o país alcançou. (...) A Exposição do Estado Novo, pelo sistema a que obedeceu na sua organização, constitui, enfim, uma flagrante sinopse do Brasil de hoje, uma sinopse pelas imagens.¹⁸⁹

Com o intuito de divulgar as grandes obras do governo de Getúlio Vargas, portanto, a exposição contava com diversos espaços dedicados aos Ministérios e setores responsáveis pelos avanços expostos. Além disso, possuía uma programação de “festas populares com finalidades educativas”, como a Festa da educação, a Festa do trabalho, a Festa da fazenda e do campo, a Festa esportiva, presença de programas de rádio, peças de teatro e sessões de cinema ao ar livre.¹⁹⁰

Em um evento tão repleto de simbolismo para a ideologia nacional, o produto Escolas de Samba não podia faltar. Estavam lá os Unidos da Tijuca, que encerraram a Exposição em 22 de janeiro de 1939, juntamente com outras 23 Escolas.

O encerramento da Exposição, no domingo, será dedicado ao espírito de alegria nacional. Como orientador da comissão diretora da Exposição, o sr. Negrão de Lima timbrou em projetar, no recinto, o que a alma brasileira tem de mais típico, nas demonstrações de alegria nacional. Assim, pela primeira vez o público vai ali assistir à festa mais original, que já se realizou no país.¹⁹¹

Anunciou-se para o encerramento, portanto, uma “festa das danças típicas”, entre as quais estava o samba carioca, representado pelas Escolas. Capazes e

¹⁸⁹“A Exposição do Estado Novo será inaugurada amanhã”. *Correio da Manhã*, 9 de dezembro de 1938, p. 14.

¹⁹⁰“A Exposição do Estado Novo”. *Correio da Manhã*, 16 de dezembro de 1938, p. 3.

¹⁹¹ “As grandes festas populares da Exposição do Estado Novo”. *Correio da Manhã*, 21 de janeiro de 1939, p. 3.

representar a “alegria nacional”, estas eram assim caracterizadas como a expressão acabada da “alma brasileira”.

Para compreender o sentido desse evento ocorrido no Rio de Janeiro de 1938 é importante esclarecermos a ideologia de Estado propagandeada pelo Governo Vargas, que envolvia um projeto muito específico de nacionalismo. Cabe ressaltar que trabalhamos aqui com a ideia de nacionalidade nos moldes formulados pelo historiador Benedict Anderson. Em *Comunidades Imaginadas*¹⁹², seu mais famoso livro sobre o assunto, Anderson faz um profundo estudo sobre o surgimento e a formação das nações europeias de modo a compreender de que maneira se formam as identidades nacionais. O autor considera que as nações surgem por meio de um esforço imaginativo, ou seja, são construídas a partir de elementos comuns. O nacionalismo, para ele, possui uma legitimidade emocional, permeada por símbolos – como monumentos e mitos – e consolidada pela mídia e pela literatura. Anderson assume que não existem comunidades verdadeiras, na medida em que todas as nações são imaginadas. O que diverge é apenas o modo como elas são imaginadas.

A tentativa de imaginar o Brasil, ou seja, o debate sobre a identidade nacional brasileira, já permeia o pensamento de nossos intelectuais por muitos séculos, pelo menos desde que o Brasil se tornou um país independente. A década de 1930, no entanto, é um momento que merece especial atenção nesse assunto, na medida em que foi marcada por um golpe de Estado que culminou com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República. O Governo de Vargas, nesse sentido, foi intensamente marcado por uma política cultural que buscava reformular as bases da nacionalidade brasileira, pautando-a na ideia central da unidade nacional. Com esse intuito foi criado, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pela orientação da propaganda e da censura federais¹⁹³. O DIP utilizava-se, então, dos veículos de comunicação de massa, como o rádio, para difundir determinados elementos culturais regionais como símbolos de toda a nação. Dessa forma, algumas manifestações, principalmente aquelas ligadas ao Rio

¹⁹² ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁹³ CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (orgs). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

de Janeiro, tornaram-se nacionais, em uma tentativa de homogeneizar a cultura brasileira.¹⁹⁴

A escolha dessas manifestações passava necessariamente pela questão racial.¹⁹⁵ No início do século XX as ideias ligadas à eugenia e ao branqueamento racial começam a perder terreno. Talvez por conta dos graves problemas enfrentados pela Europa nesse período (a Primeira Guerra Mundial e a ascensão do nazi-fascismo são alguns exemplos), a noção de uma raça branca pura superior a todas as outras tenha se tornado irreal. Nesse sentido, muitos intelectuais latinoamericanos passam a voltar-se para as especificidades de seus próprios países. A mestiçagem, nesse contexto, aparece como o grande diferencial que essas nações possuem com relação à Europa e, por isso mesmo, um elemento positivo, específico.

De acordo com a historiografia sobre o tema, as Escolas de Samba cariocas, fundamentalmente negras em sua origem, teriam sido, portanto, um desses elementos escolhidos pelo Estado para tornarem-se símbolos nacionais.

Os esforços de alguns intelectuais do período em construir uma identidade nacional que fosse incorporada ou assumida por todos os indivíduos, e não apenas consumida por uma elite econômica e intelectual, apontava para a inclusão, naquilo que seria a “cultura nacional”, de alguns elementos oriundos das chamadas matrizes africanas ou afro-brasileiras. No entanto, essa inclusão implicava diretamente em controle por parte do discurso oficial, o que acabou por resultar, como afirmou a antropóloga Lilia Schwarcz, em um movimento no qual “o mestiço vira nacional”, ao mesmo tempo em que se dá “um processo de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados”.¹⁹⁶

Nesse sentido, Oliva nos mostra a necessidade, para os intelectuais do Estado Novo, da construção de uma identidade nacional que incorporasse tradições negras. Seguindo o mesmo raciocínio, Simas acrescenta:

¹⁹⁴ SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (orgs). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

¹⁹⁵ DA CUNHA, Olívia Maria Gomes. Sua alma em sua palma: identificando a “raça” e inventando a nação. In: PANDOLFI, Dulce (orgs). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

¹⁹⁶ OLIVA, Anderson Ribeiro. A Invenção da África no Brasil: Os africanos diante dos imaginários e discursos brasileiros dos séculos XIX e XX. In: *África e Africanidades*. Nº4. Fev 2009.

Com essa nova perspectiva, a Era Vargas buscou legitimar as manifestações da cultura afro-brasileira como componentes fundamentais da identidade nacional. Ao fazer isso, buscava, certamente, manter essas manifestações sob o controle do poder público, domesticando-as e tirando delas, na medida do possível, os elementos africanos mais explícitos. O samba se insere nesse processo, assim como a capoeira e as práticas religiosas do candomblé e da umbanda. Para os governos, nada melhor, nessa perspectiva, do que agremiações oriundas das camadas pobres, compostas majoritariamente por negros, colocadas a serviço da difusão pedagógica de uma história oficial repleta de grandes efemérides e atos de heroísmo, amenizadoras de tensões raciais e sociais entre os brasileiros. O negro conta a história do branco.¹⁹⁷

Simas afirma que, ainda que valorizasse, em suas propagandas, o mestiço brasileiro e suas manifestações culturais, o governo Vargas pretendia criar uma identidade nacional que fosse capaz de unir todo o povo brasileiro sob os mesmos signos. As festas que possuíssem um caráter mais europeizado, por exemplo, não condiziam com a ideologia de exaltação às coisas nossas, que enaltecia principalmente os elementos considerados mestiços, populares. Por outro lado, as manifestações que carregassem elementos explicitamente negros ou africanos seriam modificadas ou sufocadas, na medida em que ainda poderiam encontrar resistência de parte da população. Dessa forma, controla-se e domestica-se as tradições negras.

Segundo essas interpretações, portanto, as Escolas de Samba acabaram por se destacar como manifestações que se encaixavam perfeitamente nesse modelo. Eram agremiações populares, ligadas principalmente aos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, e formadas majoritariamente por negros e mestiços. Por outro lado, não apresentavam elementos africanos muito radicais, que pudessem causar temor à população, mas mantinham suas referências à cultura afro-brasileira, de maneira mais branda, se comparadas a alguns grupos carnavalescos que costumavam tomar as ruas cariocas nesse período. Dessa maneira, as Escolas de Samba se tornam não apenas um símbolo nacional, como também uma espécie de produto anunciado pelo governo federal.

Essas interpretações, no entanto, são, a nosso ver, espelho de uma memória construída pelos ideólogos do Estado Novo e comprada por parte da bibliografia acadêmica posterior. A ideia de que as Escolas de Samba sejam produtos da ideologia nacional é uma visão parcial, que encara o processo somente pela lógica

¹⁹⁷SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015. p.26

do Estado, comprando como verdadeira a memória construída por aqueles intelectuais. Essa noção retira dos sambistas participação ativa nesse movimento.

Assim, consideramos ser necessário compreender o mesmo processo por outra perspectiva: a dos membros das Escolas de Samba, representados aqui pelos Unidos da Tijuca. A proposta do capítulo é analisar o processo de estruturação dessa agremiação, buscando entender a participação de seus membros na consolidação do modelo de Escola de Samba cristalizado no Estado Novo.

3.1.

Um modelo em formação: os Unidos da Tijuca

Em fevereiro de 1932 diversos jornais divulgaram a participação das Escolas de Samba em espetáculos programados para o Teatro Recreio, nos dias 20 e 21 de fevereiro. O programa, organizado por Renato Murce, famoso radialista da Rádio Nacional, era aberto por um grupo de “folkloristas” e encerrado pelas Escolas de Samba: Estação Primeira de Mangueira, Vai Como Pode, e Unidos da Tijuca. As agremiações se apresentaram com cerca de 30 componentes, que executavam “curiosas evoluções coreográficas” ao som dos “mais lindos números do repertório”¹⁹⁸. As Escolas são divulgadas na propaganda do evento como “coisas nossas”¹⁹⁹, e sua imagem é construída ao redor da ideia do folclore e do exotismo. O *Jornal do Brasil* destaca que considera “interessante é que esses conjuntos se apresentarão caracteristicamente vestidos com as suas respectivas orquestras como sejam: caixas, pandeiros, tamborins e réco-récos oferecendo um espetáculo sinfônico até então desconhecido para muitos”. Essa mesma reportagem afirma também que “o público vai conhecer a verdadeira festa das nossas mais inspiradas melodias típicas, pois é entre a gente do morro que o samba fez seu berço”²⁰⁰.

Os anúncios jornalísticos desse evento demonstram uma clara celebração das Escolas de Samba, mas que reproduz uma valorização específica: as agremiações não são reconhecidas por representarem alguma essência nacional, na verdade está implícita a mensagem de que aqueles foliões não representam o Brasil

¹⁹⁸“Duas formidáveis noites do samba no Teatro Recreio”. *Correio da Manhã*, 20 de fevereiro de 1932, p.7

¹⁹⁹“Noite de Samba, no Recreio”. *O Jornal*, 23 de fevereiro de 1932, p.12

²⁰⁰“Exibição das escolas de samba vitoriosas no Teatro Recreio”. *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1932, p.16

por completo. Ao contrário disso, as Escolas aparecem valorizadas como folclore, como elementos exóticos, manifestações que são do Brasil, mas não são o Brasil por completo, apenas parte dele.

Segundo o jornal, o espetáculo foi um sucesso, lotando o teatro em todas as sessões e arrancando aplausos entusiasmados da plateia. Em seu livro *Bastidores do rádio*, no entanto, o organizador Renato Murce afirma que, por ter sido a primeira apresentação das Escolas de Samba em um teatro, “o espetáculo, devemos confessar, não teve quase nenhuma repercussão”.²⁰¹ Ainda assim, essas fontes exemplificam a imagem extremamente positiva que os jornais produziam das Escolas de Samba, em uma relação de reciprocidade com essas agremiações.

Não por acaso Renato Murce afirma que o espetáculo não teve repercussão: as Escolas, como dissemos, são propagandeadas pelos jornais como manifestações folclóricas e exóticas, formadas por pessoas que representavam apenas “uma porção do Brasil”²⁰², ou seja, restritas a um grupo social específico: os trabalhadores negros moradores de favelas. Esse perfil social, como vimos no capítulo anterior, não tinha pouca relação com a realidade dessas agremiações: os Unidos da Tijuca eram, em sua maioria, negros e operários, moradores das favelas do Morro da Casa Branca, Borel e Formiga.

É interessante perceber também que os nomes das Escolas, quando citados nos jornais, aparecem frequentemente ligados ao local de origem das agremiações. No caso das Escolas que se apresentaram no Teatro Recreio, apenas a Vai Como Pode não indica a origem no próprio nome e, por isso, era descrita como “Vai Como Pode, de Oswaldo Cruz”. Essa ligação das agremiações com seus locais de origem pode ser percebida nos jornais em diversas situações, assim como a referência aos morros como os locais onde o samba teria nascido. Esse elemento demonstra uma forte essencialização das culturas locais, a partir da perspectiva da imprensa. É uma associação daquelas práticas aos cenários locais, não, ainda, à cultura nacional. Para os jornalistas e cronistas, portanto, os morros da cidade teriam uma cultura específica e homogênea, que tem como maior expressão as Escolas de Samba. Dessa forma, ao ressaltar a origem de cada grupo, esses indivíduos fazem questão

²⁰¹ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora, 2011, p. 76.

²⁰² “As canções que nascem perto do céu”. *O Paiz*, 19 de dezembro de 1933, p.8.

de ressaltar também que esse tipo de manifestação diz respeito especificamente ao mundo dos morros, das favelas e dos subúrbios cariocas.

Seguindo o mesmo caminho, *O Paiz* afirmava que “as canções do morro são um grito bárbaro, emotivo, na alma do Carnaval da cidade. Elas, com suas composições feitas por menestréis anônimos, que nunca tiveram preocupações gramaticais, se constituem, por isso, um índice racial”. Por esse caráter exótico e original, o autor da reportagem argumenta que os morros estariam se tornando um centro de atenções, recebendo, inclusive, visitas de estrangeiros ilustres. Ainda assim, “as escolas de samba, uma face interessante expressiva do que é nosso, não sofreram, ainda, a influência ou a tutela do estrangeiro. São essas escolas uma grande porção do Brasil sincero e espontâneo, desambientado, com sua graça natural, sem pruridos jacobinos”.²⁰³

As Escolas de Samba são vistas, portanto, como manifestações peculiares e curiosas de um determinado grupo social específico. O lugar social que elas ocupam é muito diferente do que encontraremos poucos anos depois, na segunda metade da década de 1930.

No entanto, havia um esforço, por parte das próprias Escolas, de se afirmar mais do que apenas uma “porção” folclórica do Brasil. Esses foliões pretendiam dar às agremiações um novo sentido, que seria um modelo deliberadamente brasileiro, ou seja, nacional. Isso seria feito a partir de novas práticas, próprias a este modelo.

Essas agremiações apresentavam-se, por exemplo, com um ritmo também denominado samba, mas que se diferenciava das músicas gravadas com essa alcunha desde a década de 1910. Alguns estudiosos afirmam que os sambas da década de 1910 eram bastante próximos do maxixe e que, de maneira oposta, o ritmo inaugurado pelas Escolas de Samba, criado em grupos de samba da região do Estácio, apresentava uma sonoridade diferenciada, com mais tambores, e que tornava possível a dança processional, ou seja, a apresentação em um desfile. Carlos Sandroni discorda dessa diferenciação simplista. Para ele, “não há nenhuma razão imanente que impeça a utilização do estilo antigo como estímulo ao desfile: as relações entre música e dança são mais flexíveis do que deixa supor Ismael”²⁰⁴.

²⁰³“ As canções que nascem perto do céu”. *O Paiz*, 19 de dezembro de 1933, p.8.

²⁰⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 137. O autor se refere à afirmação do compositor Ismael Silva, que argumenta que o novo estilo de samba facilitava o desfile.

Sandroni também desmonta o argumento comum de que esses tipos de samba se diferenciavam por conta das pessoas envolvidas: o estilo antigo envolveria músicos com formação profissional, mais treinados, enquanto o estilo novo contaria com a participação de descendentes de escravos, sem qualificação profissional. Segundo o autor, é difícil aceitar uma homogeneização tão grosseira dos sambistas do período, na medida em que suas trajetórias de vida eram muito distintas, ou seja, havia gente de todas as raças, de todas as classes e com todos os tipos de formação. Sandroni diferencia os dois estilos a partir de uma análise técnica musical. Assim, os sambas da década de 1910 configurariam o que chama de “paradigma do tresillo” (fórmula rítmica que remonta ao século XIX e está presente em ritmos como o maxixe e a habanera), enquanto os sambas cantados pelas Escolas são relacionados ao que o autor denomina de “paradigma do Estácio”.²⁰⁵ Essa característica sonora se tornaria a principal marca das Escolas de Samba, que, segundo Cabral, seriam conhecidas menos pelos elementos visuais (que eram típicos das Grandes Sociedades Carnavalescas) do que pelos seus atributos musicais.²⁰⁶

Ainda no tema dos quesitos sonoros das Escolas de samba, recuperamos o depoimento de Tia Hilda:

Todos os domingos eles deixavam o... Naquela época não tinha quadra, era no chão mesmo. Terreiro de chão mesmo. E de 15h às 18h eles davam para a gente brincar de samba. Aí batia lata, cantava... Porque de 18h em diante aí já era para os adultos, que chegavam para fazer as festas deles, né. E a gente ficava ali brincando, ensaiando... Crente que estava abafando!²⁰⁷

Como se pode perceber pela sua fala, Hilda ainda era uma criança durante os primeiros anos de funcionamento dos Unidos da Tijuca. No entanto, pelo olhar da criança, observamos o cenário que inclui instrumentos de percussão, referidos por ela com a expressão “bater lata”. Algumas fontes indicam que os instrumentos de percussão utilizados pelas Escolas nesse período eram realmente feitos a partir de latas, como conta Juvenal Lopes, sambista do morro da Mangueira:

²⁰⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.32.

²⁰⁶ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora, 2011. p.33-39

²⁰⁷ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Rio de Janeiro, Museu do Samba, 28 de novembro de 2015. Entrevista concedida para o projeto Memórias das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.

E no Estácio, eu cantando, ali surgiu a primeira caixa surda da Escola de Samba, que foi feita de uma lata de manteiga. Quem fez foi Alcebides Barcelos. O primeiro tamborim veio da casa de detenção de papel, chegou aqui fora e nós fizemos de couro, de gato. A primeira cuíca foi feita pelo João Mina.²⁰⁸

Percebe-se uma clara ideia de primazia: a ideia da existência de uma primeira caixa surda reforça a noção memorialista do pioneirismo das Escolas de Samba. Comprar essa afirmação como a única verdade possível nos afastaria do argumento, expresso no capítulo 1, de que as Escolas surgem em um contexto marcado por fortes tradições de outros clubes locais. Nosso intuito, no entanto, é menos o de rastrear a invenção e o desenvolvimento dos instrumentos utilizados por esses foliões, e mais o de analisar os próprios relatos dessas pessoas.

Portanto, ao “bater lata” as crianças tijucanas pretendiam imitar o batuque, ou seja, a percussão dos adultos, “crentes que estavam abafando”. Esse depoimento reafirma a característica musical das Escolas de Samba, que passava pela diferenciação também dos instrumentos utilizados. Dessa forma, para dar à manifestação um sentido nacional, os sambistas das Escolas investiam nem marcas peculiares da influência africana, mas dando a ela um sentido que não é mais o do folclore. Escolhem instrumentos que garantem uma legitimidade, mas que ao mesmo tempo está se criando como uma questão que é nacional.

Afirmando o seu caráter nacional, os Unidos da Tijuca, então, se consideram os legítimos representantes do “mundo do samba”. Em 1933 se apresentam com o enredo “O Mundo do Samba”, e decidem por cantar uma música que, segundo o *Última Hora*, estava “de acordo com o enredo”.²⁰⁹ Esse é considerado por muitos estudiosos como o primeiro samba-enredo do Carnaval brasileiro.

Somos Unidos da Tijuca
E cantamos com harmonia
E alegria
O samba nascido no terreiro
Não queremos abafar
Nem desacatar
Viemos cantar o nosso samba

²⁰⁸ Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968. Grifo nosso

²⁰⁹ “Perto de 40.000 pessoas assistiram ao desfile das Escolas de Samba!”. *Última Hora*, 1 de março de 1933, p.3

Que é nascido no terreiro
Perante o luar²¹⁰

Os Unidos da Tijuca definem na prática um modelo de essência negra (pois é “nascido no terreiro”) que se pretende humilde, sem a pretensão de “abafar” ou “desacatar”. Mas ao mesmo tempo também se pretende nacional, e que tem na imprensa seu meio principal de divulgação, o que resultará na designação desses grupos como um modelo específico: Escolas de Samba.

3.2. O processo de institucionalização

Os Unidos da Tijuca não estavam sozinhos nesse movimento. Eles afirmavam seu modelo em meio a uma gama de outros grupos que, aos poucos, acabam por criar um modelo geral, definido através de um processo de criação de instâncias de julgamento e avaliação dessas Escolas.

Analisemos mais detidamente o julgamento do quesito enredo em alguns concursos de Escolas de Samba, a fim de formular com mais clareza o argumento. É extremamente comum na bibliografia sobre o tema, a afirmação de que a obrigatoriedade de enredos que apresentassem caráter nacional tenha partido de uma orientação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pelo controle das ideias veiculadas publicamente no país. O DIP agia como o órgão que garantia a divulgação da ideologia do Governo Vargas, muito ligada ao nacionalismo e ao patriotismo. No entanto, como argumentou Augras²¹¹, além de não haver qualquer registro dessa orientação por parte do Departamento, a criação do DIP, em dezembro de 1939, é posterior à decisão de restrição das temáticas dos enredos das Escolas de Samba. No Carnaval de 1939 (isto é, em fevereiro), *O Jornal* anuncia que “A escola de samba ‘Vizinha Faladeira’ foi desclassificada por apresentar enredo com assunto internacional, com o tema ‘A Branca de Neve e os 7 anões’”²¹². A agremiação teria sido a primeira a ser punida por apresentar um enredo que fugira da temática nacional. No ano anterior, como afirma, Haroldo Costa, a orientação já existia:

²¹⁰ Letra retirada de MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.25.

²¹¹ AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 41-48.

²¹² “O Carnaval que Passou”. *Correio da Manhã*, 24 de fevereiro de 1939, p.7.

Em 1938, Eloy Antero Dias (...) era o presidente da União das Escolas de Samba, que naquela oportunidade tentava ordenar os desfiles através de um regulamento cujo artigo primeiro era assim redigido:

Artigo 1º - De acordo com a música nacional, as escolas não poderão apresentar os seus enredos no carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos ou carretas, assim como não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação²¹³

Não foi possível encontrarmos os regulamentos dos concursos de 1938 e 1939 nos jornais. De qualquer forma, basta uma rápida análise dos sambas apresentados pelas Escolas nos anos 1930 e 1940 para identificar que a temática nacionalista realmente predominava entre eles. Percebemos que a decisão de restringir os enredos à temática nacionalista não poderia ter sido imposta pelo DIP, que nem sequer existia quando da desclassificação da Vizinha Faladeira por fugir à orientação. Um detalhe interessante também destacado por Augras diz respeito aos outros grupos carnavalescos, que não exprimiam em seus regulamentos a necessidade dos enredos nacionais mas, de maneira oposta, assegurava a liberdade de escolha. O concurso dos ranchos de 1935, por exemplo, afirmava, em seu artigo 24º: “É de inteira liberdade a escolha dos enredos, sejam em motivos nacionais ou estrangeiros”²¹⁴. No mesmo ano o regulamento do cortejo dos blocos especificava: “O enredo para cada conjunto é obrigatório, podendo versar em motivos nacionais ou estrangeiros”²¹⁵.

Os ranchos e os blocos, presentes no cenário carnavalesco há mais tempo que as Escolas, citam com muita clareza a possibilidade de apresentação de enredos estrangeiros entre suas agremiações. As Escolas de Samba, portanto, se baseiam em um elemento que será um grande diferencial aos olhos do Estado: se tornam a única manifestação popular da folia carioca organizada com o intuito de transmitir os ideais patrióticos condizentes com a ideologia estatal.²¹⁶

²¹³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia do samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.41-42.

²¹⁴ "O 'Dia dos Ranchos', amanhã, na avenida Rio Branco". *Correio da Manhã*, 3 de março de 1935, p.3

²¹⁵ "Belíssimo desfile será feito sábado, na Avenida Rio Branco". *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1935, p.17.

²¹⁶ Sobre o caráter nacionalistas dos enredos das primeiras Escolas de Samba ver: FARIA, Guilherme José Motta. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas*. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense.

Esse erro comum, que atribui ao Estado a proibição de enredos das Escolas de Samba que fugissem à temática nacionalista, deixa clara a tendência da bibliografia em atribuir a institucionalização desses grupos ao Estado. Defendemos, por outro lado, a necessidade de entendermos a lógica e forma desta institucionalização promovida por outros sujeitos: os próprios sambistas, e não pelo Estado.

Os primeiros concursos oficialmente organizados para disputa entre as Escolas de Samba datam dos primeiros anos da década de 1930. Os Unidos da Tijuca, por terem oficializado a sua fundação em 1931, participaram do primeiro concurso organizado de Escolas de Samba, em 1932. Sabemos que antes disso as Escolas já desfilavam na Praça Onze, como conta Regina Vasconcellos (fundadora dos Unidos da Tijuca) em entrevista a *O Fluminense*: “a ideia de se criar uma Escola de Samba surgiu da vontade de também desfilar à noite junto com as grandes da época: a Mangueira e a Portela. Todos queriam conhecer e participar dos desfiles da Praça Onze”²¹⁷. Seu indica comprova a existência de desfiles na Praça Onze antes de 1931, que teriam motivado, inclusive, a criação dos Unidos da Tijuca como Escola de Samba. Esses desfiles, no entanto, não eram organizados no formato de concurso entre as agremiações, e sim de apresentações para o público. Cartola, em entrevista ao MIS, menciona um concurso entre as Escolas anterior a essa data:

Todo mundo diz que o primeiro concurso na Praça Onze foi feito por um jornal, que não me lembro qual o jornal. Mas o primeiro concurso na Praça Onze quem fez foi o próprio Zé Spineli, que fez na casa dele em 1925, e fez na Praça Onze. Tinha um armarinho, um turco lá, ele arranhou lá com o turco de botar na vitrine três taças. Três taças, então era primeiro, segundo e terceiro lugar. (...) Foi ele que fez o primeiro concurso na Praça Onze. Depois então apareceu um jornal...²¹⁸

O concurso a que se refere Cartola, no entanto, não envolvia desfiles das Escolas. Era uma disputa entre os sambas de cada local. Cartola completa sua fala, no entanto, afirmando que “depois então apareceu um jornal”. Esse jornal era o *Mundo Esportivo* que, em 1932, decidiu por patrocinar os desfiles das Escolas de Samba na Praça Onze. O próprio jornal, portanto, desenvolveu o regulamento, ao qual temos acesso somente por depoimentos indiretos, como o de Antônio

²¹⁷ Zocatelli, Ricardo. “Velha Guarda”. [Mimeo]. Centro de Memória da Unidos da Tijuca.

²¹⁸ Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.

Nássara²¹⁹ a Sérgio Cabral: “Mário Filho exigiu que houvesse uma espécie de regulamento, como em todo concurso. Pimentel²²⁰ determinou tantos pontos para evolução, tantos para porta-bandeira, tantos para a bateria, tantos para harmonia, etc.”²²¹. Apesar de rudimentar, essa informação já nos diz algo sobre o primeiro desfile: as Escolas deveriam se apresentar com uma bandeira, levada para o desfile por uma porta-bandeira, elemento que já foi discutido em outro capítulo deste trabalho. A esse concurso compareceram 19 agremiações, o que é um número expressivo se considerarmos que se trata do início da década de 1930, quando nem mesmo a definição do termo “Escola de Samba” estava formada por completo. O grande número de clubes interessados em participar dos desfiles organizados pelo Mundo Esportivo testemunha o prestígio que as Escolas já possuíam, mesmo antes de começarem a competir efetivamente.

Já em 1933, sabemos que o concurso, agora organizado pel’ *O Globo*, tinha como quesitos harmonia, poesia do samba, enredo, originalidade, e conjunto²²². No entanto, havia também algumas proibições e obrigatoriedades. A proibição de instrumentos de sopro, por exemplo, apareceu pela primeira vez no regulamento do desfile de 1933²²³, e tinha como objetivo a manutenção de uma certa pureza nacional no samba, na medida em que valorizava os instrumentos indígenas e africanos (representados pelos tambores) e rechaçavam os instrumentos americanizados (representados por aqueles de sopro, utilizados no jazz)²²⁴. Nesse sentido, as Escolas desenvolveriam características ainda mais específicas em termos musicais, ao trazer para seus desfiles dois instrumentos inéditos: a cuíca e a caixa surda, que supostamente davam à bateria uma “sonoridade singular e inconfundível”²²⁵. *O Globo*, em 1932, chamava a atenção para a originalidade dos instrumentos das Escolas:

²¹⁹ Antonio Nássara foi um desenhista e compositor.

²²⁰ Carlos Pimentel era repórter do jornal *Mundo Esportivo*.

²²¹ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora, 2011. p.62

²²² “A Noite do Samba”. *Diário Carioca*, 26 de fevereiro de 1933, p.2.

²²³ A mesma reportagem do *Diário Carioca* afirma: “Não serão permitidos instrumentos de sopro, aceitando-se qualquer instrumento de corda.”. “A Noite do Samba”. *Diário Carioca*, 26 de fevereiro de 1933, p.2.

²²⁴ FERREIRA, Felipe. *O Livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.145.

²²⁵ “Em 1932, o Jornal Mundo Esportivo patrocinou um concurso entre essas entidades no domingo de carnaval. Nas notícias publicadas na véspera, chamava a atenção para a bateria, para o som inconfundível da cuíca, afirmando que uma caixa surda valia por uma orquestra completa.” SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 182.

Na competição entrarão instrumentos que nem todos conhecem. A “cuíca”, por exemplo, ainda não foi ouvida por nós com a devida atenção. Dizem que uma caixa de charuto usada por uma ‘alta patente’ do samba vale às vezes por uma orquestra completa. Realmente, com seus instrumentos bárbaros, as “escolas” conseguem verdadeiros milagres.²²⁶

Os instrumentos, por terem sido criados por sambistas, na sua maioria oriundos do morro, e sem formação musical profissional, são descritos como “bárbaros”, ou seja, pouco civilizados. Ainda assim, a imagem feita sobre as Escolas de Samba, pelo jornal, é positiva, já que elas são capazes de “verdadeiros milagres” na utilização da cuíca e do surdo. Ao contrário de considerar os instrumentos como “bárbaros”, os sambistas os percebiam como sua diferenciação, sua própria força: “De 1930 para 1931 houve muitas inovações no samba (...). Não existia surdo, aí já passamos a usar surdo, marcação. Depois, mais tarde veio o tarol, e outras inovações. E a Mangueira saiu muito mais firme, muito mais forte”.²²⁷

Além da questão acerca dos instrumentos de sopro, havia uma obrigatoriedade, no regulamento do desfile das Escolas de Samba de 1933, da apresentação de um grupo de baianas.²²⁸ Esses grupos eram compostos por mulheres e, nesse período, homens, que trajavam roupas tradicionais, remetendo às tias baianas da Pequena África.²²⁹

Trabalhos acadêmicos como os citados anteriormente costumam retratar as tias baianas como mulheres da região da Pequena África que exerciam forte influência sobre a cultura negra carioca através de suas posições, sendo suas casas grandes centros de encontro e proliferação dessa cultura. Não há, no entanto, dados que corroborem a teoria da origem primordialmente baiana dessas mulheres. Gomes defende, ao contrário, que “nos primórdios das escolas de samba nota-se a presença de tias cariocas, mineiras e fluminenses, tão influentes em suas comunidades como Ciata, Amélia e Sadata o foram para as suas próprias”²³⁰. Por falta de trabalhos que

²²⁶ “Carnaval”. *O Globo*, 4 de fevereiro de 1932, p.6.

²²⁷ Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.

²²⁸ “É obrigatório a presença de baianas nas escolas.”. “A Noite do Samba”. *Diário Carioca*, 26 de fevereiro de 1933, p.2.

²²⁹ Expressão que denominava a região onde hoje se localizam os bairros de Saúde, Santo Cristo e Gamboa, se estendendo até o Caju.

²³⁰ GOMES, Tiago de Melo. Para Além da Casa da Tia Ciata: Outras Experiências no Universo Cultural Carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, n. 29-30, 2003, p. 175-198.

analisem essas figuras mais detidamente, portanto, restam-nos mais dúvidas do que certezas nesse caso.

Efetivamente seriam elas oriundas da Bahia em sua maioria? Em que termos se dava sua inserção social, para além dos ambíguos contatos pessoais com membros dos grupos dominantes? De que forma eram vistas por outros grupos sociais? (...) Quais eram as fronteiras dessa “comunidade baiana”? E as outras “tias”, como as que aparecem na fundação das escolas de samba, mereceriam o mesmo destaque que Ciata, Amélia, Sadata ou Perciliana, por terem exercido um papel correspondente em suas próprias comunidades?²³¹

Dessa forma, cristalizou-se um modelo de herança negra que diz respeito apenas à imagem das tias baianas. O que Gomes argumenta é que essa noção não representa a experiência negra mais geral do Rio de Janeiro. O que sabemos, no entanto, é que essas mulheres eram parte de um elemento identitário importante para as Escolas de Samba, visto que bem cedo tornou-se obrigatório a presença de grupos que as representassem nos desfiles.

A imagem da baiana consolidou seu sucesso entre o público principalmente na década de 1930. A busca da originalidade da cultura brasileira, relacionada à ideologia varguista, fez com que a figura da baiana se destacasse no cenário nacional, e principalmente carioca. A roupa utilizada pelas tias baianas da Pequena África dos primeiros anos do século XX tinha uma origem bastante distante, relacionada à origem islâmica de algumas escravas, por exemplo.²³² Foi na figura da baiana, no entanto, que essa imagem se tornou simbólica, e passou a identificar aquilo que o Brasil tem de mais original. Permeia-se aí uma ideia essencialista dessa figura: a baiana remete, ao mesmo tempo, à pureza da tradição negra, e também à peculiar mestiçagem brasileira. Nela está representada nossa originalidade. Esses grupos de baianas poderiam trazer para as Escolas o elemento da brasilidade, mas também reforçavam o caráter singular de suas origens: são agremiações ligadas ao samba carioca, especialmente protagonizado por essas mulheres identificadas como as tias baianas.

Havia, por último, no regulamento de 1933, a obrigatoriedade da apresentação de uma bandeira. Em reportagem d’*A Manhã*, um jornalista cita sobre os Unidos da Tijuca: “A Porta-Bandeira Senhorita Almerinda Pereira, durante os

²³¹ Ibidem.

²³² YUNES, Daniela Daflon. “O que é que a baiana tem?”. In: *Eu fiz tudo pra você gostar de mim: a construção da legenda de Carmem Miranda (1929-1939)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. pp.98-133.

Sambas, no ‘terreiro’, foi muito aplaudida.”²³³ A presença de um casal responsável por conduzir o pavilhão da agremiação já foi discutida em outro capítulo. A diferença que as Escolas de Samba traziam era a substituição da figura da porta-estandarte pela porta-bandeira. O regulamento de 1933 obrigava a apresentação de uma bandeira, “não estando, porém, proibido o estandarte, que usado, porém, não poderá merecer a observação do júri”.²³⁴ A definição, de acordo com nossa interpretação, marcava mais uma vez a originalidade das Escolas de Samba, que se apresentavam com um pavilhão diferente de qualquer outro grupo. Além disso, ao definir que os jurados não devem dar atenção a possíveis estandartes, fica claro também que elementos ostensivos não seriam bem-vindos, isto é, as Escolas deveriam ser julgadas pelo valor de seu ritmo, música e dança, e não pela beleza visual ou pela apresentação de estandartes supérfluos.

Esses três elementos – os instrumentos de percussão, os grupos de baianas e as porta-bandeiras – indicam claramente a perseguição por um caráter popular para o desfile das Escolas de Samba. A fim de legitimar essas agremiações, o jornal responsável pela organização da disputa cria regras que essencializam esses sujeitos, identificando neles um intrínseco caráter popular e tradicional.

O que pretendemos demonstrar, no entanto, é que esse movimento não ocorreu apenas a partir da ação da imprensa, mas também, e principalmente, por atitudes dos próprios sambistas. Esse argumento se torna mais claro a partir do carnaval de 1935, em que o regulamento foi elaborado pela já fundada União das Escolas de Samba. Este definia que os carros alegóricos estavam proibidos para as Escolas – de modo que o foco continuasse sendo os quesitos musicais – assim como os instrumentos de sopro.²³⁵

Os carros alegóricos constituíam uma forte marca das Grandes Sociedades carnavalescas, uma marca que exprimia o luxo que as Escolas de Samba pretendiam evitar, na medida em que se apresentavam como manifestações essencialmente populares. Essas regras visavam diferenciar essas agremiações das antigas Grandes Sociedades, livrando-se de elementos que apontavam para a marca elitista e elevada destas. A tentativa de definir esse novo modelo popular e tradicional, portanto, perpassa necessariamente na ênfase aos elementos percussionais e de sua herança

²³³ “Apoteose!”. *A Manhã*, 24 de setembro de 1935, p.6

²³⁴ “A Noite do Samba”. *Diário Carioca*, 26 de fevereiro de 1933, p.2.

²³⁵ “Ecos do Carnaval”. *Diário Carioca*, 10 de março de 1935, p.15.

africana. Apostavam, assim, na legitimidade das Escolas baseando-se na sua autenticidade como manifestações populares.

3.3.

A construção da legitimidade

A União das Escolas de Samba definiu, principalmente através dos concursos, um modelo. Esse modelo, no entanto, deveria ser legitimado também para o resto da sociedade. Isso foi feito no contato com o mundo letrado, dos escritores e jornalistas, assim como com políticos. Para entender o sucesso desse modelo, cabe assim analisarmos o modo pelo qual os membros da Unidos da Tijuca e de outras escolas trataram de negociar seus termos com esses outros sujeitos, de modo a garantir sua legitimidade e força.;

Ressalte-se, nesse sentido, a cuidadosa relação que esses grêmios carnavalescos estabeleceram, desde seu início, com a imprensa. Em 1933, por exemplo, alguns grupos carnavalescos organizaram a “festa dos blocos”, a primeira festa oficializada pela Prefeitura. A festividade durou a tarde e noite inteiras, durante dois dias (sábado e domingo, 7 e 8 de janeiro). O programa incluía um baile, apresentação de conjuntos musicais de diversos blocos, e quatro grupos de “sambas do morro” (Fala de nós quem quiser; Embaixada da Unidos da Tijuca; Embaixada do Portella; e Prazer da Serrinha), que são destacados na reportagem do *Correio da Manhã* pela “originalidade”²³⁶. Esses grupos, assim como os blocos, participaram de um concurso de sambas e marchas. Os ingressos custavam 2\$000 e todos deveriam pagar, inclusive os membros dos grupos carnavalescos convidados, já que a reportagem anuncia com clareza que “carteiras” não serão aceitas. “A comissão não transigirá. Seja quem for deverá apresentar o ingresso”. A única exceção se dava aos cronistas carnavalescos, que tinham entrada gratuita contanto que apresentassem o “ofício-convite”. A exigência da compra do ingresso se dava principalmente porque a festa era organizada pelos próprios grupos carnavalescos (com o apoio e legitimação da Prefeitura), a fim de arrecadar fundos para a confecção dos seus cortejos²³⁷. A organização foi liderada por Romeu Arêde (representante dos blocos e do Conselho Consultivo de Turismo) e Seraphim

²³⁶“Os sambas do morro”. *Correio da Manhã*, 4 de janeiro de 1933, p.5

²³⁷“Festa de blocos carnavalescos. Sambas do morro”. *Jornal do Brasil*, 5 de janeiro de 1933, p.17.

Branco (presidente da Associação de Blocos Carnavalescos). O auxílio estatal se faz visível em diversos momentos, inclusive no policiamento dos festejos.²³⁸

Percebemos, a partir dessa situação, a relação muito próxima dos grupos carnavalescos tanto com os cronistas quanto com o Estado, relação em que os foliões agiam de maneira ativa em busca de seus objetivos. A festa foi organizada pelos próprios grupos carnavalescos, de maneira que pudessem financiar seus desfiles. Na ausência do apoio financeiro suficiente, os grupos conseguiram gerar seus recursos utilizando, inclusive, a contribuição de seus próprios membros, que teriam que pagar o ingresso, não podendo conseguir gratuidade. A exceção feita aos cronistas carnavalescos no pagamento do ingresso também nos parece significativa, na medida em que expõe uma rede de relações e negociações acionada pelos foliões para alcançar seu espaço. Ao enviar convites aos cronistas, os organizadores da festa incentivavam a presença dos mesmos, um agrado que renderia como principal fruto a publicação de reportagens sobre o evento e sobre os grupos carnavalescos nos principais jornais.

Menos de um mês depois, em fevereiro de 1933, os cronistas do *Diário Carioca* anunciam uma visita descrita como “espontânea” aos Unidos da Tijuca²³⁹. Os cronistas conhecidos pelos pseudônimos de K. Rapeta, K. Peta, Efegê, Plus Ultra, Marron, H. Pito e K. T. Drático, de acordo com a reportagem, teriam decidido, de maneira voluntária, comparecer à sede da agremiação a que se referem como “bloco Unidos da Tijuca”²⁴⁰.

As apresentações realizadas no evento e a descrição das mesmas na reportagem têm como foco a ideia da simplicidade e da origem “popular” do samba. Os cronistas, portanto, teriam ido em busca de uma manifestação “popular” quando se decidiram pela visita aos Unidos da Tijuca. E não parecem ter sido decepcionados. Na sede dos Unidos, esses jornalistas encontraram não apenas os moradores dos morros da região, como também uma manifestação cujos atores faziam questão de apresentar como humilde “popular”.

²³⁸“O carnaval na Feira de Amostras”. *Jornal do Brasil*, 8 de janeiro de 1933, p.23.

²³⁹“A visita do Diário Carioca à Escola de Samba Unidos da Tijuca”. *Diário Carioca*, 12 de fevereiro de 1933, p.12.

²⁴⁰ Já comentamos essa aparente confusão em outros momentos deste trabalho. A reportagem citada data de 1933, quando denominação “Escola de Samba” ainda estava em construção. Era comum, portanto, que as Escolas aparecessem nos jornais como “blocos” ou “ranchos”.

Edmundo Magalhães, o diretor de bateria, todo solícito, chama a atenção dos sete para o samba de Leandro Chagas, "Canção Brasileira", que as meninas vão cantar:
 Eu tenho prazer em falar
 Que o samba está em primeiro lugar
 Vem para o samba cabrocha faceira,
 Diz nas cadeiras:
 O samba é a canção brasileira.²⁴¹

Os sambas escolhidos, como no caso do citado, são de autoria dos sambistas do próprio Unidos da Tijuca, e fazem questão de caracterizar o ritmo e a manifestação como “popular” e “nacional”, o que chama a atenção dos cronistas. Percebe-se claramente também o tom elogioso da reportagem, que insiste em destacar os pontos positivos da visita:

Diante dos “Unidos”, houve gente que se embandeirou em arco. Iniciou-se os elogios. K. Rapeta só dizia: “Boni-t-o-tó! Tudo ‘sisfeito’. Isso que é harmonia. Vamos dar valor a quem merece.”. (...) Plus-Ultra (...) concentra a turma porque vai haver discurso. Mas tal não houve. Houve, sim, uma troca de amabilidades entre os presentes.

A “troca de amabilidades” citada pelo jornalista é, a nosso ver, aquilo que mais marca a relação entre as Escolas de Samba e a mídia, de maneira geral. Percebemos com muita clareza os constantes gestos de agrado das agremiações aos cronistas, e o resultado que essas ações produzem nos jornais. No caso da reportagem citada, por exemplo, foram veiculadas inclusive duas fotos de membros da Escola, divulgando e trazendo legitimidade para essas pessoas.

O ressaltado do suposto caráter popular do samba e das Escolas pode ser percebido em quase todas as reportagens do período. Destacamos aqui mais uma matéria jornalística que demonstra a relação de troca entre os sambistas e os cronistas. Nessa matéria d’*A Noite*, de 1933, é anunciada uma “audição” aos cronistas na sede dos Unidos da Tijuca.

Embora invadindo os salões da elite, a todos dominando um contágio inevitável, o samba é filho do Morro, tendo lá nascido ou na calada da noite, nos desafios do violão que chora pelas suas cordas sonoras, enchendo a alma da gente de um doce encantamento, ou nos crepúsculos mornos, quando o cantor regressa das labutas do dia e encontra nas plangentes notas arrancadas do “pinho” os motivos de enlevo para a sua alma de sonhador. Os da “urbs” se esforçam pensando civilizar o samba, como se fosse possível criar o sentimento onde ele não medra espontaneamente. Querendo mostrar aos de cá a impossibilidade da transformação, os de lá, os do

²⁴¹“A visita do Diário Carioca à Escola de Samba Unidos da Tijuca”. *Diário Carioca*, 12 de fevereiro de 1933, p.12.

Morro, cuidam em provar que o samba nasceu, vive e morrerá entre a gente simples, que não tortura os pés com o uso das botinas nem fura o peito das camisas de goma. Amanhã, às 18 1/2 horas, os "Unidos da Tijuca" oferecerão aos cronistas, em sua sede, na rua S. Miguel, subida do morro da Casa Branca, uma audição de samba, quando serão lançadas, naturalmente, as mais sugestivas composições, sem obedecer a cânones musicais, mas inspiradas, apenas, nos motivos sentimentais que embalam em sonhos caprichosos a gente do Morro.²⁴²

A matéria se inicia com a construção de um contexto bastante positivo como descrição dos locais onde o samba teria surgido. O autor essencializa o ritmo do samba como “filho do morro”, construindo uma memória simplista sobre essa experiência. Ele generaliza os sujeitos ao dividir a cidade entre “os de cá” e “os de lá”, como se o Rio de Janeiro se dividisse essencialmente entre o mundo letrado, do qual ele faz parte, e aqueles que ele denomina “gente simples”.

Além disso, longe de caracterizar a vida dos sambistas como repleta de trabalho e luta, o autor claramente romantiza os morros da cidade, pintando um cenário de tranquilidade, encantamento e sonho. Em seguida, destaca a importância de manter o samba em seu contexto original. É esse ponto que pretendemos destacar: os elogios ao ritmo nacional funcionam como agrados aos próprios moradores dos morros, que teriam sido capazes de produzir uma música tão “pura” e “popular”, que não obedece aos “cânones musicais”, exatamente o que a ideologia estatal procurava, como vimos anteriormente. Acompanhando essa tendência, os Unidos da Tijuca convidam cronistas para ouvir um samba que o cronista considera puro, não contaminado pelos vícios da cidade. É o ritmo das pessoas de descritas com os pés descalços e sem sofisticações, isto é, a própria personificação da pureza. Ao fazer o convite, a agremiação recebe em troca a divulgação de tal evento no jornal, e os elogios desmoderados do autor da matéria.

Em mais um sinal de cortesia com os jornalistas, dois anos após a “audição de samba” divulgada por *A Noite*, os Unidos da Tijuca organizaram uma homenagem aos cronistas carnavalescos Graveto e Enfiado, d’*A Manhã*. O agrado rendeu bons frutos, já que o evento foi divulgado por 10 dias nesse mesmo jornal.²⁴³

Na reportagem que descreve o evento, os Unidos da Tijuca recebem grandes elogios, em resposta às “mais significativas provas de amizade”:

²⁴²“ Uma audição aos cronistas na sede dos Unidos da Tijuca”. *A Noite*, 14 de janeiro de 1933, p.15.

²⁴³*A Manhã*, de 12 a 24 de setembro de 1935.

A Escola de Samba Unidos da Tijuca é, sem dúvida, uma das Escolas de grande prestígio e valor, entre as suas co-irmãs. É mesmo uma das Escolas, filiadas à União das Escolas de Samba, que muito tem feito em prol do desenvolvimento do Samba-música típica, do Brasil.²⁴⁴

As exaltações de ambos os lados são constantes. A matéria d'*A Manhã* conta que os cronistas foram recebidos com muitos fogos de artifício e acompanhados pelo próprio presidente Bento Vasconcellos à mesa, onde tinham ao seu dispor, feijoada e cerveja à vontade.

Após o "mastigo", saudou os nossos companheiros, Bento Vasconcellos, diretor da Escola Unidos da Tijuca. A seguir, o nosso companheiro Enfiado agradeceu comovido todas aquelas homenagens. Em suma, a Escola de Samba Unidos da Tijuca ofereceu, desde o momento que os nossos companheiros lá chegaram até a hora que regressaram, as mais sinceras provas de amizade e sinceridade. (...) Graveto e Enfiado, esses nomes eram a todo momento saudados por toda a Escola Unidos da Tijuca.

Talvez tenha sido a eventos desse tipo que se referia Almerinda Vasconcellos quando afirma:

Os jornalistas só iam quando tinha alguma homenagem pra eles. Por exemplo, tinha muita homenagem ao Amaral Peixoto. Às vezes eles iam lá na Tijuca. Coisa de política. (...) A Escola botava palanque no terreiro, eles ficavam no palanque, o pessoal sambando. Os jornalistas também, para sair no jornal, né. Se não fizesse isso não saía no jornal.²⁴⁵

Novamente, em 1939, os Unidos da Tijuca aparecem nos jornais procurando uma aproximação com os cronistas. É o que percebemos em uma reportagem do *Diário Carioca*, que destaca a visita de um membro da Escola em seus escritórios:

Recebemos ontem a visita do prestigioso elemento da Escola Unidos da Tijuca, que, sem dar tempo de fazermos qualquer pergunta, imediatamente foi nos dizendo: “O meu dever é sempre visitar a imprensa. Como sambista, e pertencendo à gloriosa Escola de Samba Unidos da Tijuca, tenho por fim de fazer público que havemos de descer. Se tal não acontecer, tenho a certeza de que eles nos irão buscar, bem a tempo. (...)”. Engraçado que os filhinhos de Paulinho brincam, cantando, bem unidos. Tijuca. Tijuca.²⁴⁶

Ao afirmar que tinha como dever “visitar a imprensa”, o sambista, identificado apenas como Paulinho, deixa clara a atenção que essas agremiações

²⁴⁴“Apoteose!”. *A Manhã*, 24 de setembro de 1935, p.6

²⁴⁵ SENNA, Almerinda Vasconcellos. Entrevista concedida a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁴⁶“Noticiário das Escolas de Samba”. *Diário Carioca*, 4 de fevereiro de 1939, p.4.

concediam aos jornais. Estar presente nas sedes dos maiores veículos de imprensa da cidade era, ao que parece, uma das prioridades da Escola, que destinava um de seus membros exclusivamente para essa função. Naturalmente que seu discurso para os jornalistas seria sempre o de glorificar a agremiação, destacando sua popularidade – já que, como ele afirma, se a Escola não “descesse”²⁴⁷, o próprio público a buscaria – e sua simplicidade – percebida na presença das crianças que repetem o nome da Escola.

Percebemos, na quase totalidade dos exemplos citados, um esforço dos próprios Unidos da Tijuca em buscar a aproximação com a imprensa, seja visitando as sedes dos jornais ou convidando jornalistas para o seu terreiro. Não estão sendo, portanto, manipulados por essa imprensa, mas, pelo contrário, negociando seu espaço nos jornais, buscando essa aproximação para que alcancem uma legitimidade a partir da própria imprensa.

O prestígio que garantem com a divulgação da agremiação na imprensa ganha contornos ainda maiores quando essa aproximação se dá com o rádio. Já citamos em outro capítulo deste trabalho um concurso organizado pela Rádio Mayrink Veiga entre as Escolas na década de 1940, mas essas agremiações também eram presença constante em outras estações. Em 1936, por exemplo, *A Noite* anunciava que os Unidos da Tijuca se reuniriam com Portela, Estação Primeira e Prazer da Serrinha no estúdio da Rádio Nacional para uma audição de samba. Em uma página repleta de fotos²⁴⁸, a reportagem narra a presença das Escolas na transmissão “que despertou vivíssimo interesse” ao expor a música feita pelos habitantes dos morros, descrita como genuína e singular. A própria matéria afirma com clareza o que pretendemos afirmar: “O êxito da audição oferece medida impressionante da sensibilidade pública para essas melodias singelas, todas sentimento”, isto é, o gênero musical do samba, juntamente com as Escolas de Samba, ganhavam cada vez mais terreno no gosto e no interesse nacionais, muito influenciados pela mídia – conquistada através de atitudes dos próprios sambistas –, que a cada dia destacava mais e de maneira positiva os elementos ligados a essas agremiações.

²⁴⁷ A expressão “descer” é utilizada para se referir ao ato de “sair para desfilar”. Nesse sentido, as Escolas desceriam os morros para participar dos desfiles.

²⁴⁸ *A Noite*: suplemento, 1936, p.9



Figura 19 - Audição de samba de algumas Escolas na Rádio Nacional

As agora constantes aparições das Escolas de Samba nas rádios fazem com que aquele modelo que construíram se torne verdadeiramente nacional. Enquanto tinham prestígio apenas nos jornais impressos, as agremiações conquistavam apenas o território local. No entanto, ao alcançarem o rádio, sua propaganda foi levada para todo o território nacional. Os Unidos da Tijuca constroem, assim, uma identidade que apresentam para a opinião pública e também para o Estado. Quem constrói esse caminho são os próprios sambistas, em um processo de negociação constante com as instâncias de poder.

De maneira ainda mais afirmativa ocorria a aproximação dos Unidos da Tijuca com as figuras políticos da cidade e do país. Almerinda Vasconcellos, em

entrevista, menciona: “Em criança, eu saía no carro [alegórico]. Entregava papel para esses políticos pedindo água e luz para o morro, que nunca levavam... É, porque às vezes eles iam assistir”²⁴⁹. Esse tipo de cena teria ocorrido provavelmente na década de 1940, tendo em vista a data de nascimento de Almerinda. Ainda assim, o fato de essa imagem estar presente no relato da depoente nos indica uma naturalidade na relação entre os Unidos da Tijuca e as figuras políticas da cidade. Percebemos assim que abre-se a possibilidade de utilização do grêmio como meio de obtenção de alguns direitos básicos para a comunidade. Nesse sentido, gestos de agrado a políticos e jornalistas eram realizados não como uma devoção cega, mas como uma ação genuína e planejada que abria a possibilidade de conquistas até então bastante difíceis. O que argumentamos aqui é que as Escolas de Samba não eram grupos de pessoas manipuladas pelos grandes políticos, mas sim entidades que agiam de maneira consciente, utilizando-se das estratégias disponíveis para alcançar aquilo que desejavam.

Em novembro de 1935, por exemplo, os Unidos da Tijuca prepararam “uma festa formidável no seu pitoresco ‘barracão’” para homenagear os vereadores Rocha Leão e Clapp Filho. O jornal *A Manhã* anunciou que se esperava muita pompa e esplendor, e que “‘mestre’ Bento está certo que, com isso, o Samba lavrará um tento magnífico... e é assim que o Samba vai vencendo”.²⁵⁰ Nesse caso, o próprio jornal afirma o que queremos aqui demonstrar: “o samba vai vencendo” na medida em que alcança seu espaço utilizando-se de seus próprios meios, isto é, mantendo uma relação próxima e específica com as instâncias do poder.

[Os jornalistas e políticos] só iam [à sede da Escola] quando tinha alguma homenagem para eles. Por exemplo, tinha muita homenagem ao Amaral Peixoto. Às vezes eles iam lá na [Unidos da] Tijuca. Coisa de política. Porque sempre era aquele negócio de pedir encanamento d’água, luz para o morro, coisa de política. Coisa que nunca chegou a botar, né... Eles iam no ensaio, para votar neles. A Escola botava palanque no terreiro, eles ficavam no palanque, o pessoal sambando. Os jornalistas também, para sair no jornal, né. Se não fizesse isso não saía no jornal.²⁵¹ As visitas dessas figuras públicas parecem ter sido bastante comuns para os Unidos da Tijuca, que as descrevem como situações corriqueiras. Ainda assim, preocupavam-se em agradar e apresentar uma boa imagem da agremiação aos convidados:

²⁴⁹ SENNA, Almerinda Vasconcellos. Entrevista concedida a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁵⁰ “A Escola de Samba Unidos da Tijuca homenageará, em novembro, aos vereadores Rocha Leão e Clapp Filho”. *A Manhã*, 25 de outubro de 1935, p.6.

²⁵¹ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

De início lá na Dona Regina²⁵² iam muitos políticos, muitos artistas. E a Dona Regina fazia licor, pegava fruta do quintal e fazia licor. Aí, quando chegavam os visitantes, ela servia eles. Eles iam para ver a Escola, mas ela tinha aquela tradição. Ela já fazia aquele licor para quando a visita chegasse. Ela já deixava a bandeja bonitinha, com aquele paninhozinho...²⁵³

Os Unidos da Tijuca também se aproveitavam das relações políticas como forma de busca por patrocínio. O caso mais claro é o do então Ministro da Fazenda, Oswaldo Aranha. Morador do bairro da Tijuca, era considerado o “número 1 do Livro de Ouro”. Como já explicitamos no capítulo anterior, o Livro de Ouro era a forma de contribuição mais comum entre as Escolas, que corriam seus bairros em busca de apoio financeiro de personalidades e comerciantes. No caso dos Unidos da Tijuca, o principal contribuinte era o então ministro Oswaldo Aranha, como nos conta Almerinda:

Naquela época tinha o primeiro dia que era na Praça XI, depois na segunda-feira era no bairro, na Tijuca. Desfilava na [rua] Conde de Bonfim. O Oswaldo Aranha era o nº1 do livro de ouro, ele gostava muito da [Unidos da] Tijuca. Ele era ministro. Então a [Unidos da] Tijuca passava em frente à porta dele na segunda-feira.²⁵⁴

Tia Hilda também destaca a presença do ministro nas atividades da Escola:

Quem vestia aquela meninada era o Oswaldo Aranha. Ele morava ali próximo à praça Xavier de Brito, na Tijuca. A Escola passava por ali nas passeatas, justamente porque ele tinha ajudado no livro de ouro. Aqueles alunos que tinham boas notas ele dava a roupa que eles iam vestir, de malandrinho.²⁵⁵

Oswaldo Aranha é lembrado, portanto, como um dos maiores financiadores da agremiação. Em retribuição à sua ajuda, os Unidos da Tijuca incluíam a casa do político como ponto de parada do seu desfile pela região (que acontecia na segunda-feira de Carnaval). Nesse caso, percebemos que a atitude da Escola é tomada como

²⁵²“Dona Regina” a que Hilda se refere é Regina Vasconcellos, cunhada de Bento Vasconcellos, presidente dos Unidos da Tijuca na década de 1930. Ela vivia na mesma casa que Bento, e é descrita como a pessoa responsável pela arrumação do ambiente para os ensaios, entre outras funções relacionadas ao lar.

²⁵³ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Rio de Janeiro, Museu do Samba, 28 de novembro de 2015. Entrevista concedida para o projeto Memórias das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.

²⁵⁴ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁵⁵ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

um agradecimento pela contribuição de Aranha. É, portanto, uma decisão posterior à ação do político, uma reação. Mas podemos interpretar como um agrado que garantia a boa relação entre as duas partes, assegurando também a manutenção do apoio – tão necessário para a agremiação – para os anos seguintes.

A boa relação entre o Estado e as Escolas de Samba, no entanto, não é tão simples quanto parece. Em entrevista ao MIS²⁵⁶, Marcelino José Claudino, o Mansur, narra uma situação vivida pelos membros da Escola Estação Primeira de Mangueira, na década de 1930:

O presidente dessa época [1937], da Estação Primeira, era eu. Então houve o seguinte: houve um contraste lá na União [das Escolas de Samba]. Já tínhamos a União, né? Então (...) eu não achei por bem como presidente levar a Escola lá no Campo de São Cristóvão. Então fui chamado por esse Amaral Peixoto, então mandei a Escola para Niterói. Então quer dizer que aquilo houve um distúrbio muito grande. Mas aí eu sou chamado na União. O Elói [Antero Dias] que era presidente (...). O Elói escreveu na Pátria, naquele tempo que era a Pátria que escrevia negócio... [do Antenor, do Antenor Novaes]. Então ele escreveu chamando todos os presidentes, inclusive o da Portela, etc. etc. (...) Mas é que quando eu fui lá para a União eu não sabia onde eu queria me agarrar. Mas nós tínhamos o estatuto da União e tinha um artigo que dizia que as Escolas de Samba não podiam integrar-se nos casos políticos e nem religiosos. O artigo tal, do parágrafo tal, etc etc. Eu digo “Bom, aí já tá comigo”. E quando chegamos lá, então, seu Elói disse: “Coisa e tal, eu quero falar aos senhores que a União precisa da Escola de Samba, as Escolas de Samba precisam da União, mas se caso os senhores continuarem a vaidade de algum presidente eu tenho que ir contra a esses presidentes das Escolas das Samba”. Ninguém falou nada. Eu então perguntei “Será que a Escola de Samba Estação Primeira passou nesse artigo de indisciplinado?” Ora, ele aí ficou logo todo satisfeito. “Ora, me admira você, (...) o senhor é tão inocente que não sabe disso...”. (...) Tá lá uns vinte e tantos presidentes. Eu digo “Os senhores, meus colegas, podem me dizer se o estatuto das Escolas de Samba tem valor?”. Ele disse “Tem”. “Então vossa senhoria dizendo que a Estação Primeira é uma das vanguardistas das Escolas... Eu como presidente não quis cair numa transgressão disciplinar, porque eu consultando os estatutos, o artigo tal, parágrafo tal, não pode ter graça em casos políticos nem religiosos. E a festa que o senhor deu lá no São Cristóvão não foi especializadamente artigo político?”. Aí pronto!

Os mangueirenses entrevistados contam, então, que a apresentação das Escolas de Samba no Campo de São Cristóvão em 1937 teria sido supostamente organizada como parte da campanha política do pré-candidato à presidência da República (apoiado por Getúlio Vargas) José Américo de Almeida. Por esse motivo o então presidente Mansur se utiliza com tanta veemência do artigo do estatuto das

²⁵⁶ Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.

Escolas de Samba que, de acordo com ele, proibia o envolvimento das Escolas em assuntos políticos e religiosos. A afirmação de Marcelino nos parece um tanto contraditória, visto que, folheando os jornais do período, encontra-se, com muita frequência, reportagens que anunciam festas organizadas ou protagonizadas pelas Escolas de Samba em homenagem a diversas figuras públicas, incluindo pessoas envolvidas na política municipal. Nos chama atenção uma reportagem encontrada no *Jornal do Brasil*, de setembro de 1937, que exalta a presença da Escola Estação Primeira de Mangueira em uma festa que homenageava os deputados Batista Lusardo e Pereira do Carmo, e o vereador Frederico Trotta.²⁵⁷ De acordo com o jornal, a festa ocorreria no Morro da Mangueira, contando com a participação de diversas Escolas de Samba (incluindo a Estação Primeira), e do Sindicato dos Carregadores e Ensacadores de Café. O programa contava com uma visita à sede da Escola Unidos de Mangueira, acompanhada de algumas figuras ilustres do Morro e do presidente da Estação Primeira, Mansur. Contava também com um discurso do “Diretório da Concentração Política dos Morros e dos elementos do Samba Pró-José Américo”.

Dessa maneira, a reclamação de Mansur acerca do evento organizado no Campo de São Cristóvão nos parece muito relacionada ao contexto específico da situação, e não ao fato de se tratar de uma festa de cunho político. Isso é percebido na medida em que o próprio Marcelino participou, no mesmo ano de 1937, de um evento no morro da Mangueira em homenagem a determinadas figuras políticas, e que contava com a presença de correntes de apoio ao mesmo José Américo de Almeida.

A relação entre as Escolas e os políticos era tão próxima que estes eram muitas vezes cotados como apoiadores financeiros dessas agremiações, como já vimos no caso dos Unidos da Tijuca com Oswaldo Aranha. Natal da Portela conta, em entrevista ao MIS²⁵⁸, sua busca por patrocínio para sua Escola:

Me chamaram em São Paulo para dar cotação ao Lacerda no meio popular. Ele achava que o meio popular que o Lacerda podia frequentar, dar a primeira investida, era dentro da Portela. Nessa época a gente estava com ideia de levantar a casa. O pessoal veio falar comigo e eu disse: “Eu não estou aqui para atrasar a

²⁵⁷ “A grande festa de amanhã no Morro da Mangueira”. *Jornal do Brasil*, 4 de setembro de 1937, p.15.

²⁵⁸ Natal da Portela. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1972.

Portela, pelo contrário, para adiantar. Se eles vão fazer isso pela Portela, eu vou lá em São Paulo”. Cheguei lá e a Condessa Cássia Munidiz disse que dava 450 contos, naquela época, para ajudar a sede da Portela. Eu aceitei, eu digo “Aceito”. Ela lá me deu 250 contos, para mim apanhar 200 aqui em baixo com o Lacerda, que até hoje...

Natal se refere com clareza à necessidade de apoio financeiro para que a Escola fosse capaz de seguir com seu projeto de erguer uma nova sede – ou “levantar a casa”, como ele sugere. A dificuldade era tanta, que ele se propõe a ir até São Paulo em busca do patrocínio. É interessante perceber, no entanto, como, na realidade, quem procura a aproximação não é Natal, e sim Lacerda. Percebemos, dessa forma, como essa relação era uma via de mão dupla constante, em que os homens de poder utilizavam-se das agremiações carnavalescas para aproximarem-se da população e conseguirem mais apelo popular, enquanto que os sambistas, por outro lado, compreendiam isso e também utilizavam a situação a seu favor.

Percebemos assim que os foliões das Escolas de Samba negociavam de maneira ativa com o mundo letrado, estando longe de ser passivos em relação a ele, como sugere parte da bibliografia sobre o tema. Os exemplos acima citados nos indicam de forma clara a maneira pela qual os membros dos Unidos da Tijuca, assim como os sambistas de outras Escolas, negociavam com o mundo da política e da imprensa. Não eram, portanto, simples frutos desse mundo, isto é, podemos perceber que esses foliões não tinham seu comportamento e suas ações definidos pelas atitudes do Estado e da mídia, mas, pelo contrário, se auto-definiam e negociavam com esses mundos a partir de uma lógica própria.

Ao utilizar-se de estratégias alternativas para alcançar alguns direitos básicos, os Unidos da Tijuca demonstravam um profundo conhecimento sobre o funcionamento da política nacional. Esse tipo de posicionamento pode ser comparado ao estudo de Fisher, sobre a cidadania no Brasil do século XX²⁵⁹. A autora analisa um conjunto de cartas enviadas pela população ao Presidente Getúlio Vargas. Nas cartas, os autores imploram por auxílio em diversas situações, como vagas em escolas para os filhos, auxílio financeiro para alimentação, moradia, e até mesmo benefícios da legislação trabalhista. Em sua pesquisa, Fisher interpreta o teor das cartas como uma estratégia de pessoas com pleno conhecimento da ideologia estatal, na medida em que utilizam um modelo mais ou menos comum,

²⁵⁹FISHER, Brodwyn. *A Poverty of Rights*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

exaltando a pátria, o trabalho e a família. Os argumentos utilizados não implicam necessariamente em dizer que esses autores realmente acreditavam nessa ideologia, ou que haviam sido cegamente enganados pela propaganda do governo federal, mas podemos afirmar que conheciam profundamente essa ideia, e eram capazes de utilizá-la na tentativa de conquistar mais direitos.

As pessoas que escreviam para Vargas professavam sua fé nessas construções, quer acreditassem nelas ou não; dado o fato de que escreveram com esperanças em uma ajuda material, e em uma atmosfera, especialmente pós-1937, de severa repressão política, suas palavras elogiosas não podem ser tomadas ao pé da letra. Mas elas ao menos revelam a ampla disseminação da imagem cuidadosamente construída de Vargas.²⁶⁰

Assim como os autores das cartas ao Presidente, os membros das Escolas de Samba também encontraram seus meios alternativos para exigir determinadas atitudes de políticos e jornalistas, acionando seus conhecimentos acerca da ideologia do governo federal e do papel que essas agremiações poderiam assumir nela. As agremiações serviam, portanto, como uma forma de expressão que fazia parte de uma estratégia de comunicação com algumas figuras públicas e de reivindicação de direitos.

Percebemos, portanto, o destaque que as Escolas de Samba recebiam nas crônicas e reportagens, não apenas relacionadas ao Carnaval, mas em todos os momentos do ano. Assim, os Unidos da Tijuca aparecem como agentes ativos na construção de uma relação – com o Estado e a mídia – que trazia grandes benefícios a eles. Essa relação, portanto, não funcionava de maneira tão desigual, como sugere parte da bibliografia sobre o tema, mas em pé de igualdade, sendo os sambistas participantes atuantes desse contato. Se, no fim, o formato de Carnaval criado pelas Escola de Samba – e tão citado pela historiografia – pode ser real, o processo que o gerou é muito mais complexo do que pode parecer, pois incorpora ativamente sujeitos em geral vistos como simples beneficiários da ação do Estado ou dos homens de letras. Desse modo, foram os sambistas os maiores responsáveis pela ascensão das Escolas, a partir do momento em que foram capazes de construir essa relação de proximidade com determinados setores, moldando-se ao que as

²⁶⁰FISHER, Brodwyn. *A Poverty of Rights*. Stanford: Stanford University Press, 2008, p.93. Tradução nossa.

instâncias do poder buscavam nas manifestações populares. E, assim, o samba foi vencendo...

3.4.

Um modelo campeão

Em março de 1936, os jornais cariocas anunciavam: “A escola de samba Unidos da Tijuca proclamada campeã”²⁶¹. Os Unidos da Tijuca venciam a disputa carnavalesca pela primeira vez. Esse campeonato é uma vitória dos Unidos da Tijuca, mas ao mesmo tempo uma vitória desse modelo defendido por ela. Em 1936, o modelo de desfile dos Unidos da Tijuca foi considerado aquele que melhor representava o projeto das Escolas de Samba.

O samba de enredo “Natureza Bela”, cantado pelos Unidos entoava a seguinte letra:

Natureza bela do meu Brasil
Queira ouvir esta canção febril
Sem você, não tenho
As noites de luar pra cantar
Uma linda canção ao nosso Brasil (bis)

É um sambista apaixonado
Quem lhe pede, natureza
As noites de luar
Que vive bem perto de você
Mas sem lhe ver
Eu vejo as águas correndo
E sinto meu coração palpitar
E o meu pinho gemendo
Vem minha saudade matar...²⁶²

Considerado o primeiro samba-enredo gravado em disco²⁶³, o samba dos Unidos da Tijuca tem como tema a exuberante natureza brasileira, o que é claramente apenas um motivo para cantar o próprio Brasil. A canção acima é dedicada ao próprio país, e o autor pede à natureza que continue bela, para que sempre haja inspiração para “cantar uma linda canção ao nosso Brasil”. Dessa

²⁶¹ *Gazeta de Notícias*, 3 de março de 1936, p.10

²⁶² Letra composta por Henrique Mesquita, consultada em: <http://unidosdatijuca.com.br/pt/a-unidos-da-tijuca/historia/sambas-enredo/1936> [Acesso em 16 de maio de 2016]

²⁶³ MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.26.

maneira, a música escolhida parece responder às demandas do Estado, de propaganda de uma mensagem nacionalista. No entanto, como já dissemos, é uma escolha dos próprios sambistas, e não uma imposição do Estado, que produz esse tipo de elemento.

Se, por um lado, os Unidos da Tijuca obedeciam ao padrão formal estabelecido pela União das Escolas de Samba, ao mesmo tempo adotavam um modelo que fazia sentido para os próprios componentes. Um dos elementos que exemplificam esse sentido próprio dos desfiles é o simbolismo da ala de baianas. No desfile campeão de 1936, Tia Hilda, ainda criança, não pode desfilar. “Naquela época o juizado era terrível mesmo... Só deixava criança acompanhada. Aí eu ia com uma amiga da minha mãe, mas ainda não podia entrar dentro da corda. Se contentava em assistir com a mão na corda”. No ano seguinte, no entanto, Hilda já conseguiu desfilar:

Comecei a sair de baianinha, feitas pela gente mesmo, de papel crepom. Tinha de 6 para 7 anos. (...) Quando eu comecei a fazer as minhas fantasias de papel crepom, fazia as das minhas bonecas também. Quando foi o meu aniversário, o patrão da minha mãe perguntou qual o presente que eu queria: "Você quer uma boneca? Você está juntando esse dinheiro para quê?" (...) Eu disse assim: "Ah, estou juntando esse dinheiro para comprar a minha baiana (...) comprar o pano da minha fantasia". Na época de Carnaval o armarinho já botava [na vitrine] aquele cetim e tal. (...) Quando chegou no meu aniversário ele disse "Esse aqui é o seu presente". Quando eu abri... Aquele tecido azul e amarelo. Com o dinheiro que tinha juntado eu comprei aquelas contas, que se usava na época. Fiquei muitos anos saindo de baiana.²⁶⁴

Como criança, Hilda não podia participar efetivamente da ala de baianas, mas já desfilava com uma fantasia conhecida como “baianinha”, que era uma reprodução da ala adulta, para crianças. Para ele, no entanto, entrar efetivamente para a ala de baianas foi um momento emocionante. Essa fantasia era, portanto, um desejo das próprias componentes, e não apenas uma adequação vazia a um projeto maior.²⁶⁵

Dessa forma, esse modelo utilizado pelos Unidos da Tijuca, e que foi campeão no carnaval de 1936, responde a uma demanda externa, mas também a

²⁶⁴ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁶⁵ Sobre o desejo pela fantasia de baiana, ver: YUNES, Daniela Daflon. *Eu fiz tudo pra você gostar de mim: a construção da legenda de Carmem Miranda (1929-1939)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

demandas dos próprios sambistas. A questão mesma do nacionalismo expresso no samba “Natureza Bela” pode ser lida pelo olhar dos sambistas, que utilizavam a mensagem nacionalista como uma forma de luta bastante antiga por inclusão social.²⁶⁶ Ao analisarmos a letra da música mais detidamente, percebemos que ela exprime a lamúria por um mundo perdido. Ela mostra a valorização de um desejo de qualidade de vida perdida no mundo urbano. É uma canção nacionalista, mas também uma demanda por cidadania, na medida em que quem canta a “natureza bela” são aqueles que não têm direito a desfrutá-la e, por isso, expressam sua saudade. É a saudade de um mundo do qual eles não tem direito a usufruir.

Nessa medida, percebemos que os sambistas também atuavam no sentido de adaptar aquele modelo que era desejado pelo mundo letrado. Os desfiles dos Unidos da Tijuca reproduzem um modelo que as instâncias de poder desejavam – e o fazem de maneira consciente, planejada –, mas também o adequam às suas próprias demandas, como percebemos em “Natureza Bela”.

A proibição da utilização de carros alegóricos, por exemplo, existia no regulamento como clara forma de diferenciação entre as Escolas de Samba e as Grandes Sociedades Carnavalescas. Na prática, entretanto, essa regra não funcionava de maneira tão engessada. É importante questionar a que se referia a expressão “carros alegóricos” utilizada no regulamento. Em entrevista a *O Fluminense*, Regina Vasconcellos se recorda que “a criançada saía debaixo do caramanchão que ia na frente”²⁶⁷. Talvez a proibição citada se referisse apenas a alegorias mais complexas e luxuosas, como as das Grandes Sociedades. Em mais uma reportagem de *O Fluminense*, afirma-se que:

Em 1936, a Unidos soube pela primeira e única vez o que é ser campeã entre as principais escolas cariocas. Na ocasião, a agremiação inovou o desfile ao colocar três carros alegóricos na avenida, o que para dona Regina foi o principal motivo da vitória.²⁶⁸

²⁶⁶ Sobre isso ver: PEREIRA, Leonardo, “O Prazer das Morenas: bailes ritmos e identidades no Rio de Janeiro da Primeira República” In: Andrea Marzano e Vitor Mello. *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

²⁶⁷ Ricardo Zocatelli, “Alas”. Centro de Memória da Unidos da Tijuca. [Mimeo]. Rascunho do artigo está hoje no Centro de Memória da Unidos da Tijuca, sem catalogação. É provável que não tenha sido publicado, já que não o encontramos nas edições disponíveis do jornal na Biblioteca Nacional.

²⁶⁸ Ricardo Zocatelli, “Velha Guarda”. Centro de Memória da Unidos da Tijuca. [Mimeo].

Dessa maneira, o comentário de Regina corrobora a afirmação de que os carros alegóricos, se não eram realmente proibidos, ao menos não eram comuns nos desfiles de Escola de Samba. A utilização, pelos Unidos da Tijuca, de três alegorias em 1936 teria sido, então, um grande diferencial com relação às outras agremiações, garantindo o título do Carnaval daquele ano.

Esse modelo, como podemos perceber, não era harmônico em si. Ele funcionava também como uma tentativa de equacionar as dissensões e diferenças no universo das Escolas de Samba. A União das Escolas de Samba surgiu em 1934 com esse intuito, de reduzir as diferenças, tornando-se porta-voz dessas agremiações perante o poder público. Logo que foi criada, a UES já mostrou a que veio, exigindo da Prefeitura do Rio de Janeiro uma maior subvenção para as agremiações: “Não faremos questão em tornos de presente, porque, qualquer que seja a solução, estamos certos do esclarecido espírito de equidade com que V. Excia. sempre norteou seus atos. Subvenção só é por nós interpretada como incentivo e não para custear o carnaval, pois este é espontâneo”.²⁶⁹ Seu pedido foi atendido, e em três dias a resposta já chegava:

Artigo Único – Os auxílios às escolas de samba para exibição no carnaval, quando concedidos a juízo da Administração, serão entregues à União das Escolas de Samba, que distribuirá equitativamente pelas suas federadas, sujeitas, porém à fiscalização por parte da Diretoria Geral de Turismo, que, para isso, registrará a lei da União.²⁷⁰

A partir de sua criação, a UES não apenas seria o órgão distribuidor da subvenção, mas atuaria como mediadora entre as Escolas e a Prefeitura ou o Governo Federal. Ela também passaria a ser responsável pela organização dos desfiles e pela criação do regulamento, definindo os elementos que moldariam o Carnaval das Escolas de Samba. Dessa maneira, percebemos mais uma vez a atuação dos sambistas na determinação de seus próprios rumos, agindo em constante negociação com a mídia e o poder público, mas dentro de sua própria lógica e realidade.

²⁶⁹ CABRAL, Sergio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. São Paulo: Lazuli Editora, 2011. p. 97-98

²⁷⁰ CABRAL, op. cit., p. 99

Podemos nos questionar, no entanto, se a União das Escolas de Samba cumpria seu papel no equacionamento das diferenças entre os sambistas envolvidos. Isso não poderia, certamente, ser alcançado por completo a todo momento. Logo de início, por exemplo, a associação atravessou uma grande crise por conta de insatisfações com o resultado do concurso de 1935. Para solucionar o problema, três membros do Conselho de Representantes (entre eles, Paulo Pereira Filho, dos Unidos da Tijuca) formaram uma Junta Governativa provisória.

Assim foi que, com o concurso de grande número de delegados das escolas e jornalistas amantes da nossa apreciada música típica foram realizadas diversas reuniões para colher sugestões e traçar uma diretriz definitiva para os destinos da União, o que, afinal, vem de ser alcançado com a realização sábado último, na redação dos nossos colegas da Gazeta de Notícias, de uma grande assembleia em que estiveram representadas 23 escolas de samba, filiadas à União.²⁷¹

Na reunião, estrategicamente realizada na sede de um jornal de grande circulação na cidade, foi escolhido o novo presidente, o jornalista João Canali, fundador do grupo carnavalesco denominado Cordão das Laranjas. Em sua diretoria estavam os representantes dos Unidos da Tijuca: Paulo Pereira Filho (primeiro procurador) e Joaquim de Macedo (conselheiro de julgamento). Essa primeira diretoria atuou com tranquilidade por muitos anos, contando com boa aceitação das Escolas de Samba.²⁷²

Os Unidos da Tijuca, não poderiam deixar de expressar o seu contentamento com a associação que os representava e, ainda em 1935, apresentaram-se na Festa da Penha homenageando o presidente João Canali:

A Escola de Samba Unidos da Tijuca também arrancou longos aplausos da grande massa popular, com a sua passagem. Ao chegar onde estavam os representantes do *Diário Carioca* prorromperam os queridos sambistas em aclamações carinhosas ao nome deste jornal e à diretoria da União.²⁷³

²⁷¹"Resolvida sábado a crise no seio da União das Escolas de Samba com eleição do escritor João Canali para a presidência da Comissão Executiva". *Diário Carioca*, 14 de maio de 1935, p.7.

²⁷² Em inúmeros outros momentos, a UES seria alvo de críticas severas. Por exemplo, João Canali sofreria duras represálias por não ter uma ligação mais próxima com as Escolas de Samba. (EFEGÊ, Jota. "João Canali, um quase desconhecido entusiasta do samba". In: *O Jornal*, 12 de julho de 1964, pág.3). Não há, no entanto, registros de insatisfações nesse momento, o que talvez indique que, se existiam descontentamentos, eram pouco expressivos.

²⁷³"Os festejos da Penha animados pela presença de numerosas Escolas de Samba". *Diário Carioca*, 29 de outubro de 1935, p.11.

Participantes ativos da União das Escolas de Samba, os Unidos da Tijuca estavam satisfeitos com a atuação da instituição. E, ao demonstrar essa satisfação na Festa da Penha, aproveitaram para, também, agradar os jornalistas do *Diário Carioca*, garantindo uma elogiosa menção nas páginas do periódico.

Além de procurar unir os diversos grupos, o modelo das Escolas de Samba servia também como tentativa de solucionar tensões entre os próprios membros de cada agremiação. As dissensões entre gêneros provocavam, dentro dos Unidos da Tijuca, situações como a que relata Tia Hilda:

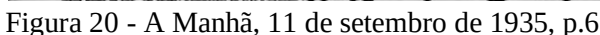
Tinha homens que não deixavam as esposas desfilarem. Tinha uma que fazia a fantasia dela, de baiana. Depois arrumavam lá uma tal de uma comida, uma bebezão, e o marido saía de baiana e ela ficava. Quando ela ia ver, o Carnaval já tinha acabado!²⁷⁴.

Apesar de serem pessoas essenciais no funcionamento da Escola, as mulheres tijucanas ocupavam um espaço nebuloso dentro da agremiação. A própria Regina Vasconcellos, fundadora da Escola, passou muitos anos sem desfilar, como já comentamos no capítulo anterior. Sua participação era extremamente ativa, sendo presença constante nos ensaios da agremiação, mas Regina era proibida de desfilar por seu marido, Jorge. Passou a participar dos desfiles apenas após a morte do esposo²⁷⁵, o que ainda gera, entre os componentes, debates sobre sua alcunha de fundadora. Esse modelo, portanto, define regras e lugares sociais constantemente, harmonizando ou escondendo conflitos de todos os tipos. Envolve, assim, uma frequente negociação, que funciona para fora e para dentro das próprias Escolas. Por dentro, os sambistas se viam em um questionamento sobre o próprio significado daquela associação e sobre seu modelo. Para fora, no entanto, os Unidos da Tijuca empreendiam um grande esforço de negociação com o poder público e com a imprensa, agindo em meio às tensões próprias desse tipo de contato. O resultado de todo esse esforço pode ser visto em uma reportagem d’*A Manhã*, de 1935: “A Gente do Morro em Nossa Redação”²⁷⁶.

²⁷⁴ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Na legenda da foto lê-se “A Escola de Samba Unidos da Tijuca, ladeados pelos nossos companheiros, Graveto e Enfiado”. *A Manhã*, 11 de setembro de 1935, p.6.



Os Unidos da Tijuca realmente alcançaram o sucesso que buscavam, tendo o nome da Escola e de seus membros estampado constantemente nas páginas dos jornais. Na reportagem d'A *Manhã*, poucos dias antes do já citado evento em homenagem aos cronistas Graveto e Enfiado, uma foto de tamanho considerável, com alguns representantes dos Unidos da Tijuca, aparece em posição de destaque abaixo da manchete “A gente do morro em nossa redação”. O texto da notícia inclui uma entrevista com o presidente Bento Vasconcellos, e a menção a diversos nomes de componentes da Escola.

Essa reportagem exprime o sucesso dos trabalhadores negros da Tijuca em meio a jornalistas brancos de um grande periódico da cidade. A “gente do morro” vence, portanto, por meio dessa negociação, ou seja, agindo de maneira ativa e participando dos movimentos da sociedade em busca da garantia de mais direitos. Foram os próprios Unidos da Tijuca, em constante negociação com o mundo da política e das letras que tentavam tutelar carnavalescos como eles, que construíram seu caminho de afirmação de cidadania.

4

EPÍLOGO – “Quando está o nosso amor em algum lugar, não há dissidência”

Como todos sabemos na atualidade, o modelo forjado pelas Escolas de Samba na década de 1930 foi vencedor. Ele foi capaz de criar uma imagem sobre essas agremiações que perdura até os dias de hoje, que as identifica como os espaços verdadeiros da tradição e da autenticidade nacionais. Já na década de 1940 havia se consolidado uma imagem das Escolas de Samba como manifestações populares e nacionais.²⁷⁷ O samba, ritmo que sustentava essas agremiações, seria, nesse sentido, um produto essencial do povo brasileiro.

Os Unidos da Tijuca já haviam conquistado, assim, um status como uma das agremiações pioneiras, destacando-se principalmente na sua região. Era essa a Escola de Samba da Tijuca. No entanto, durante a década de 1940 surge dentro deste território um novo grupo: o Grêmio Recreativo Escola de Samba Educativa Império da Tijuca. Possivelmente uma dissidência da agremiação²⁷⁸, o Império surgiu no Morro da Formiga, extremamente próximo aos morros da Casa Branca e do Borel, berços dos Unidos. Talvez pela proximidade, as duas Escolas criaram uma rivalidade que ultrapassava o período carnavalesco, e chegava a situações extremas.

Quando chegava no Carnaval, já tinha desfilado na cidade, então ia ali para onde hoje é a [Rua] Espírito Santo Cardoso, aí descia o Império da Tijuca para desfilar. Antigamente era a Rua Gratidão. Depois que foi a polícia, a 19²⁷⁹ foi para lá, aí acabou... Mas a gente desfilava na cidade e no segundo dia, aí tinha Carnaval na Tijuca. Desfilava o Salgueiro, Flor da Mina, Floresta do Andaraí... Tudo na rua. Depois que a polícia, a 19 foi pra lá, aí acabaram com o Carnaval da Tijuca. Mas tinha aquela implicância. O Império da Tijuca ficar esperando a Unidos...Quando o Império tirava na frente da Unidos, ficavam perturbando. Lá embaixo também, não é dizer que era campeã não. Era só tirar um na frente do outro que já era uma vitória. Botava carnaval na rua, só porque um tirou na frente do outro.²⁸⁰

²⁷⁷ Sobre a marca nacional dos desfiles das Escolas de Samba na década de 1940 ver: FARIA, Guilherme José Motta. "O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas". Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. 2008.

²⁷⁸ Alguns relatos narram que o Império da Tijuca foi fundado por um ex-diretor dos Unidos da Tijuca. Outros acreditam que não. “Quem fundou o Império da Tijuca era um dos diretores que era da Unidos da Tijuca, chamava-se João Cascorão. Ele, num desentendimento com a diretoria da Unidos da Tijuca, saiu. Na Escola se dá muito disso. Saiu da Escola. Ele morava lá no Morro da Formiga, então fundou o Império da Tijuca”. Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁷⁹ Em referência à 19ª Delegacia de Polícia

²⁸⁰ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

A rivalidade entre Império e Unidos chegou, em alguns momentos, à agressão física, demonstrando um ímpeto muito grande, de ambas as partes, de controle do espaço. O espaço das proximidades do Morro da Formiga pertencia aos integrantes do Império, enquanto o Morro da Casa Branca era dos Unidos.

Sempre teve uma pinimba... Tinha briga. Inclusive eu tinha um primo que, numa briga lá na rua, o pessoal do Império jogou um paralelepípedo e ele ficou pancada da cabeça. Por causa de negócio de Carnaval. Ele ficou meio bobó, abobalhado. Eu era da Tijuca, eu estava nessa calçada, se viesse um pessoal do Morro da Formiga não podia passar nessa calçada não.²⁸¹

Apesar das disputas, o sentimento de comunidade relacionada ao bairro contrastava com a rivalidade entre as duas agremiações. Alguns componentes chegaram a cogitar a ideia de uma fusão das duas Escolas, como conta um dos fundadores do Império, Sinval Silva:

Houve muitas propostas e diretores do Unidos da Tijuca que queriam fazer a fusão de Império e Unidos, o que eu, não porque sou fundador do Império da Tijuca, mas eu achava, da minha opinião, com aqueles diretores do Unidos, que se nós, moradores da Tijuca, fizéssemos uma fusão das duas Escolas teríamos, no Rio de Janeiro, na Guanabara, a Tijuca como uma força extraordinária a favor do samba. Mas sempre houve os apaixonados. De modo que a pessoa ‘Não, só se ficar com as cores do Unidos’ e outro ‘Não, só se ficar com as cores do Império’, e outro ‘Não, porque depois vão querer mandar’ e essa coisa... Não chegam absolutamente a um acordo. Mas devia chegar, isso é a minha opinião. Sou favorável pelo seguinte: porque nós não gostamos deste ou daquele título, nós gostamos é do bairro. O bairro que é uma beleza, viu? (...) ²⁸²

A ideia da junção das duas agremiações teria como objetivo, portanto, o fortalecimento do bairro da Tijuca frente ao mundo do samba. O depoimento de Sinval ressalta o sentimento de identidade dos componentes de ambas as Escolas com relação à localidade, à região. Entretanto, conforme ele relata, essa noção entrou em conflito com a identidade criada por cada uma das Escolas, entre seus membros, impedindo a fusão das agremiações.

²⁸¹ Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁸² Escola de Samba Império da Tijuca. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1968.

Tia Hilda narra a mesma situação: “Eles queriam que na Tijuca só tivesse uma Escola. A Unidos da Tijuca não aceitou porque tinha que tirar o amarelo para botar o verde. Quer dizer que a Unidos não concordou em tirar o azul e amarelo, o Império da Tijuca também não concordou de tirar o verde e branco... E ficou, né?”²⁸³. A relação dos sambistas de cada agremiação com seus símbolos – nesse caso, as suas cores – já havia se tornado uma marca tão forte que superara o sentimento de comunidade do bairro, tornando impossível que as duas maiores rivais se tornassem uma única Escola.

Ainda assim, apesar de toda a rivalidade, os dois clubes pertenciam à mesma localidade e seus integrantes certamente possuíam muitas características e vivências em comum. A fusão das duas Escolas era claramente impossível, mas a proximidade e a amizade entre seus integrantes não.

O diretor-presidente do Unidos, fundador, que era o Bento, ele gostou tanto de mim, eu era rapazinho, que ao ficar noivo me convidou para padrinho do casamento dele. O futuro diretor, grande diretor-presidente do Unidos da Tijuca. Quer dizer, essas coisas me dão elementos para ter tanto amor a um lado quanto ao outro, embora seja eu fundador do Império com os meus amigos, do lugar onde eu moro, também, né, onde eu estou mais perto. Porque eu moro sempre mais perto do Império do que da Unidos. Mas quando está o nosso amor em algum lugar, não há dissidência. E eu amo sinceramente o samba, a música popular que ensina, esclarece o nosso povo.²⁸⁴

O depoimento de Sinval nos parece imbuído de uma ideia que talvez tenha sido construída posteriormente: a do amor pelo samba, acima do amor pela própria Escola. O samba seria, nesse sentido, um elemento autêntico, capaz de iluminar o povo com sua força original, o que serviria igualmente a todas as Escolas, para além de suas rivalidades. Essa entrevista foi concedida em 1968, quando os Unidos da Tijuca já desfilavam no Grupo de Acesso há 18 anos, diferente do Império, que disputava no primeiro grupo. A distância e o não-enfrentamento direto nos julgamentos talvez tenham criado um maior sentimento de harmonia, o que foi transmitido através do relato de Sinval sobre a década de 1940. Ainda assim, consideramos que a proximidade entre os integrantes das duas Escolas era bastante

²⁸³ Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.

²⁸⁴ Escola de Samba Império da Tijuca. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1968.

provável para além das disputas. Uma outra história narrada por Sinval acrescenta algo a esse argumento:

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro foram convidados pela [Rádio] Mayrink Veiga (...) para um concurso. Então instituíram um prêmio de 7 contos de reis (...), era muito dinheiro. E as Escolas inscritas foram Portela, Mangueira, Independentes do Leblon, Azul e Branco do Salgueiro... Isso foi em 1944 ou 1946, por aí. (...) Mas aconteceu que em tal concurso (...), na eliminatória, Mangueira, Portela e as Escolas foram saindo do páreo. Até que ficou Unidos e Império. (...) Embora isso é muito engraçado porque são todos meus amigos. (...) Eu digo “Imagina como são irmãs e amigas essas duas escolas, porque aqui está o nosso representante, que também é representante deles, né. E ali está o representante deles, os dois meninos amigos, criança”. Mesmo que os senhores, dirigentes da escola, tenham inimizade um com o outro, a criança desconhece isso. Se eu quiser trocar essa camisa verde e branca por aquela azul pavão e cor de ouro fica tudo bem, se abraça, de modo que não tem nada. (...) Então, feito o concurso, no último dia estava o Herivelto Martins e o Nilo Chagas, que também tinha influência na Mayrink Veiga. (...) Resultado: nós ganhamos os 7 contos. Mas para ficar muito bem, sem querer ferir a Unidos da Tijuca e nem, absolutamente, porque são todos meus amigos, como acabo de dizer, eu achei por bem, lá nos bastidores, combinar que o prêmio de 7 contos devia ser dividido irmanamente entre Unidos da Tijuca e Império da Tijuca. Então estou com 3 contos e 500 para cada Escola. E houve por causa desses 3 contos e quinhentos de cada escola duas grandes festas e eu estava em ambas.”²⁸⁵

Percebemos, portanto, que a relação entre os Unidos da Tijuca e os integrantes do Império da Tijuca era extremamente complexa, na medida em que colocava em questão dois sentimentos identitários: aquele relacionado ao bairro, e outro relacionado às próprias agremiações. Para além da imagem harmoniosamente vitoriosa que conseguiram construir, então, componentes das Escolas continuavam a fazer delas um espaço de disputas entre identidades diversas.

A situação nos dias atuais se modificou bastante. Em 2016, a Unidos da Tijuca já se tornou uma das Escolas de Samba mais respeitadas no Carnaval do Rio de Janeiro, figurando no primeiro grupo de desfiles há 17 anos. O Império, por outro lado, desfila há 19 anos nos grupos de acesso, tendo tido apenas uma passagem pelo primeiro grupo. Além disso, enquanto o Império manteve sua sede no Morro da Formiga, a Unidos se transferiu para o centro da cidade. Esse afastamento fez com que as antigas rivalidades passassem a figurar apenas nas memórias dos componentes mais antigos, que se orgulham de contar as histórias distantes de quando as duas agremiações disputavam em pé de igualdade.

²⁸⁵ Escola de Samba Império da Tijuca. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1968.

Apesar do afastamento físico do bairro, a Unidos da Tijuca mantém sua sede oficial no Morro do Borel, ainda que todos os eventos da Escola aconteçam na quadra construída na Av. Francisco Bicalho, no centro da cidade. O bairro de origem transformou-se, então, em uma marca ostentada pela agremiação, como percebemos analisando o escudo utilizado atualmente:



Figura 21 - Escudo utilizado pelo G.R.E.S. Unidos da Tijuca atualmente ²⁸⁶

O escudo utiliza-se de uma simbologia que remete aos primeiros tempos dos Unidos da Tijuca: as cores amarelo e azul foram mantidas, além da figura do pavão que, como já afirmamos anteriormente, era um elemento identificado à Escola apesar de não figurar nas bandeiras dos anos 1930. A data de fundação também aparece no escudo, e é ostentada talvez como um signo que comprova a legitimidade do grêmio: a antiguidade da Escola, comparada com outras que disputam com ela a cada ano, pode ser utilizada como reconhecimento de um pioneirismo. A palavra “Tijuca” é o elemento de maior destaque, o que pode ser interpretado também como uma homenagem ao bairro, tendo sido a questão local tão essencial para a formação do grêmio na década de 1930. É também, no entanto, a palavra mais utilizada como denominação da agremiação. Se, nos primeiros tempos, era necessário ressaltar a alcunha de “Unidos”, especialmente como forma de diferenciação do Império, hoje o elemento que discrimina a Escola é a “Tijuca”, já que muitos outros grêmios utilizam a palavra “Unidos”. O reforço da localidade

²⁸⁶Retirado de www.unidosdatijuca.com.br. [Acesso em 22 de abril de 2016].

deixa de ser, portanto, um elemento de identidade experimentada, transformando-se em uma nomenclatura mais lógica para o contexto em que a agremiação se encontra hoje.

Para além da rivalidade com seus conterrâneos, os Unidos da Tijuca criaram um modelo que, pelo menos desde a formação do Império da Tijuca, já estava consagrado. Os desfiles das Escolas de Samba, incluídos desde meados da década de 1930 no calendário oficial da cidade, apresentavam um formato bastante sólido e que é lido por grande parte da bibliografia como um processo de imposição de cima para baixo, ou seja, como um modelo criado pelo Estado e estabelecido quase obrigatoriamente pelas agremiações. Nossa leitura, no entanto, nos demonstra que, se os Unidos da Tijuca venceram, isso se deu por conta de um longo movimento de negociação entre os diferentes sujeitos. Assim, de maneira oposta à manchete de jornal que iniciou esta dissertação, que afirmava que “o mago da avenida dá um novo título à Tijuca”, há de se reconhecer que a vitória não era apenas de um homem letrado que vem de fora, mas também e principalmente de uma comunidade que articulou seus laços de solidariedade e organizou suas diferenças ao longo da sua história, capaz de sustentar uma vitória construída por eles mesmos.

5

Fontes consultadas

Museu da Imagem e do Som

- Escola de Samba Império da Tijuca. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1968.
- Escola de Samba Mangueira. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1968.
- Natal da Portela. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1972.

Entrevistas coletadas

- Almerinda Vasconcellos Senna. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.
- Hilda da Silva Ferreira (Tia Hilda). Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2015.
- Miguel de Moraes. Entrevista a Renata Bulcão. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2016.

Centro de Memória da Unidos da Tijuca

- Ricardo Zocatelli, "Velha Guarda". Centro de Memória da Unidos da Tijuca. [Mimeo].
- Ricardo Zocatelli, "Alas". Centro de Memória da Unidos da Tijuca. [Mimeo].
- Simpatia Tijucana, Boletim Mensal do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. 2009, nº1. Centro de Memória da Unidos da Tijuca. [Mimeo].

Biblioteca Nacional

- Almanak Laemmert, 1930, 1º Volume.
- Cidade do Rio
- Correio da Manhã
- Correio da Noite
- O Cruzeiro
- Diário Carioca

- Diário de Notícias
- Gazeta de Notícias
- O Globo
- O Imparcial
- O Jornal
- Jornal do Brasil
- A Manhã
- A Noite
- A Notícia
- O Paiz
- Última Hora
- Wileman's Review
- Estatuto do Clube dos Democráticos, 1881.
- Estatutos da Sociedade Carnavalesca União Veneziana, 1856.

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 6/3/5, 804.

Arquivo Nacional

- Arquivo Nacional, GIF 6C 102
- Arquivo Nacional, GIF 6C 170
- Arquivo Nacional, GIF 6C 365
- Arquivo Nacional, GIF 6C 367
- Arquivo Nacional, GIF 6C 432
- Arquivo Nacional, GIF 6C 479
- Arquivo Nacional, GIF 6C 480

6

Referências bibliográficas

AMOROSO, Mauro. **Caminhos do lembrar: a construção e os usos políticos da memória no Morro do Borel**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-Enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998

BARBOSA, Marialva. “Jornalistas, ‘senhores da memória’?”. In: **IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**, Porto Alegre, 2004

BATALHA, Claudio. Cultura associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: BATALHA, C; SILVA, F; FORTES, A. **Culturas de Classe**. Campinas: Unicamp, 2004.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora, 2011.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (orgs). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: academia do samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.41-42.

_____. **Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecos da Folia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA CUNHA, Olívia Maria Gomes. Sua alma em sua palma: identificando a “raça” e inventando a nação. In: PANDOLFI, Dulce (orgs). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

DA SILVA, Sormani. **Escola de Samba Deixa Malhar: Batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1947**. 2014. Dissertação de Mestrado. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos: e Outros Episódios da História Cultural Francesa**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Nas Margens: três mulheres do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

FARIA, Guilherme José Motta. **O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas**. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

FISHER, Brodwyn. **A Poverty of Rights**. Stanford: Stanford University Press, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Manuel. **As Lutas do povo do Borel**. Rio de Janeiro: Ilha, 1980.

GOMES, Tiago de Melo. **Para Além da Casa da Tia Ciata: Outras Experiências no Universo Cultural Carioca, 1830-1930**. Afro-Ásia, n. 29-30, 2003, p. 175-198.

HERTZMAN, Marc. **Making samba: a new history of race and music in Brazil**. Durham: Duke University Press, 2013.

Histórias de favelas da Grande Tijuca contada por quem faz parte delas: Projeto Condutores(as) de Memória: uma publicação do Ibase. Rio de Janeiro: IBASE: Agenda Social Rio, 2006. p.20.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.61.

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

NATAL, Vinícius Ferreira. Os caminhos da memória no batuque do carnaval carioca. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.207-215, nov. 2010.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A Invenção da África no Brasil: Os africanos diante dos imaginários e discursos brasileiros dos séculos XIX e XX. In: **África e Africanidades**. Nº4. Fev 2009.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. E o Rio Dançou. Identidade e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922). In: **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. (Org.) Maria Clementina Pereira da Cunha. São Paulo: editora da UNICAMP/CECULT, 2002, p.420.

_____, "O Prazer das Morenas: bailes ritmos e identidades no Rio de Janeiro da Primeira República" In: Andrea Marzano e Vitor Mello. **Vida**

Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930), Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

_____. **“No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933)”**. In: Revista Brasileira de História, vol. 35, núm. 69, Janeiro-junho, 2015.

_____. **“Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”**. Revista História (São Paulo), UNESP, v. 35, 2016 (no prelo).

_____. **“A Flor da Primavera: o associativismo recreativo dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República.”** [Mimeo]

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo, Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, João José. Tambores e temores: A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da. (org). **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas: UNICAMP, 2002, p.101.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHWARCZ, Lilia. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v.10, n.29, out. 1995.

SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (orgs). **Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro**: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

SILVA, Marília T. Barbosa e SANTOS, Lygia. Paulo da Portela: **Traço de união entre duas culturas**. Edição Funarte, Rio de Janeiro, 1980., p. 62

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, **Fábio**. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

THOMPSON, Edward. **Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

YUNES, Daniela Daflon. **Eu fiz tudo pra você gostar de mim: a construção da legenda de Carmem Miranda (1929-1939)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.