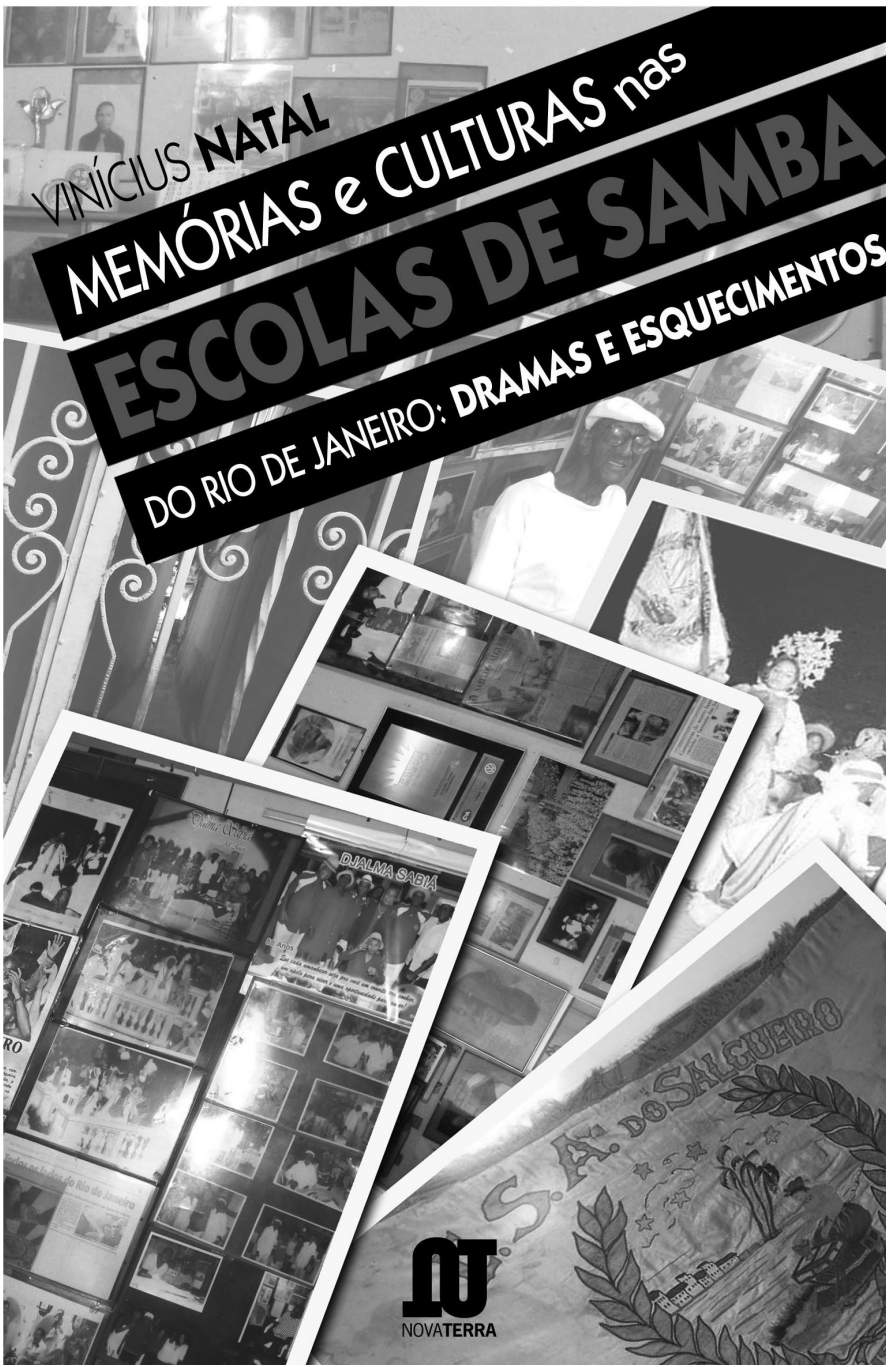


VINÍCIUS NATAL

MEMÓRIAS e CULTURAS nas

ESCOLAS DE SAMBA

DO RIO DE JANEIRO: DRAMAS E ESQUECIMENTOS



**NU**  
NOVATERRA

Copyright © 2016 Vinícius Natal  
Copyright © 2016 Novaterra Editora e Distribuidora Ltda.

Projeto Editorial:..... **Novaterra**  
Diretor de Arte, Capa, ilustrações:.....Ingo **Bertelli**  
Diretor Comercial:.....Fábio **Ribeiro**  
Diretor de Produção:.....Carlos Sá **Ferreira**  
Revisão:.....Luise **Campos**

### **Conselho Editorial**

Alberto Oliveira, Dauton Janota, Fábio Fabato, Gabriel Torres, Jefferson Melo,  
George Leal Jamil, Luiz Fernando Baggio, Rui Rossi dos Santos e Yuri Diógenes.

**Memórias e Culturas**  
nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro  
Dramas e Esquecimentos

ISBN 978-85-61893-70-5

Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou armazenada eletronicamente sem a autorização prévia e por escrito da Novaterra Editora e Distribuidora Ltda.

Os conceitos emitidos neste livro são de inteira responsabilidade do Autor.

Apesar de toda a atenção, erros de digitação e/ou de impressão não são descartados. Em caso de alguma dúvida, entre em contato conosco pelo e-mail [editorial@editoranovaterra.com.br](mailto:editorial@editoranovaterra.com.br) para que possamos ajudá-lo.

A Novaterra Editora e Distribuidora Ltda. e o Autor, Vinícius Natal, excluem-se de quaisquer responsabilidades por eventuais perdas ou danos a pessoas ou bens por uso deste livro.



Novaterra Editora e Distribuidora Ltda.  
Rua Travessa Etelvina, 1 Loja A  
Olaria • Rio de Janeiro • RJ • CEP 21060-030  
Tel.: (21) 2218-5314  
[contato@editoranovaterra.com.br](mailto:contato@editoranovaterra.com.br)  
[www.editoranovaterra.com.br](http://www.editoranovaterra.com.br)

# DEDICATÓRIA

Aos meus orixás, que me sustentam.

À minha família e amigos, que já o sabem.

A Djalma Sabiá, Eduardo Pinto e João Gustavo Melo, pela paciência e disposição.

Ao samba, início, meio e fim de jornada.

# PREFÁCIO

## **CULTURA E NARRATIVAS DA MEMÓRIA NA ACADÊMICOS DO SALGUEIRO**

*por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti  
Professora Titular de Antropologia na  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.*

**E**ste livro é o feliz resultado da dissertação de mestrado de Vinícius Natal, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2014. O aprendizado da Antropologia, com seus conceitos e enfoques que nos ajudam a compreender o dinamismo da vida sociocultural, se faz aqui em prol do conhecimento e da compreensão da vivacidade e da riqueza do ambiente das escolas de samba no Rio de Janeiro. Vinícius Ferreira Natal enfoca uma delas: a Acadêmicos do Salgueiro. E o faz sob um ângulo original e revelador: aquele

das diferentes narrativas de memória e das variadas noções do que se entende como sendo “a cultura” nesse ambiente carnavalesco.

O desfile carnavalesco das escolas de samba no Rio de Janeiro configura um amplo mundo social que agita e movimentada toda a cidade a cada ano, ressoando pelo país e mundo afora. Cada escola de samba, no ciclo anual de trabalho e festa que conduz ao desfile, mobiliza um infinito número de pessoas, de artistas, de diferentes grupos sociais. Transformar um enredo em samba-enredo, em sonoridade, em alegorias, em fantasias; fazer com que milhares de participantes acertem o passo e o canto na evolução de uma escola de samba na passarela, é, afinal, tarefa de grandes complicações. Os desafios se renovam a cada ano. Os diferentes grupos que compõem a vida de uma escola de samba apreendem inevitavelmente cada Carnaval sob o ângulo de sua própria experiência atual e passada. O fabrico de um Carnaval traz assim à tona inúmeros conflitos e dramas entre as diferentes esferas das atividades necessárias para a produção de um bom desfile.

Porém, se há sempre muita tensão e mesmo conflitos mais ou menos abertos, há sempre também muita afeição, dedicação e mesmo paixão. Cada escola de samba constrói e reconstrói ao longo dos anos sua própria história, feita de muitas experiências diversas unidas num mesmo amor a seu pavilhão e no ardente desejo de ser campeã com seu Carnaval.

Vinícius Ferreira Natal combina em seu estudo a apreensão da vivacidade e dos conflitos do fabrico anual de um Carnaval com uma abordagem original da história da escola de samba Salgueiro, pois que feita a partir das narrativas de memória. Para tanto, ele centrou seu olhar em uma dupla perspectiva. Uma delas é fornecida pela experiência do Departamento de Cultura, tal como vivida e relatada por seus principais organizadores. Para esse novo espaço social, a produção da memória se traduz em missão dentro da própria escola de samba e se concretiza em muitos papéis guardados, em

farto material documental oriundo de diferentes atores e personagens que associaram suas próprias vidas aos carnavais salgueirenses. Organizados e reorganizados, os recortes de jornais e revistas reavivam detalhes da história dos desfiles da escola de samba, fotos valiosas vêm cheias de lembranças de experiências em comum, e trazem aos organizadores a preocupação com sua conservação e divulgação. A outra perspectiva de memória é fornecida de modo direto pela experiência de vida daquele que participou do nascimento e da consolidação do próprio Salgueiro e das escolas de samba mais amplamente, o compositor Djalma Sabiá. A sala de estar de sua casa, com a parede coberta de fotos e recortes, na qual ele atende aos inúmeros jornalistas e pesquisadores que o procuram, torna-se o palco de uma outra noção de memória e de cultura feita da experiência viva daquele que é parte integral da história do próprio samba.

Nesse cruzamento de perspectivas diversas, levados pela narrativa fluente e cheia de detalhes saborosos de Vinícius Ferreira Natal, somos apresentados a novos aspectos da experiência contemporânea das escolas de samba e acrescentamos elementos importantes ao que sabemos sobre nosso Carnaval e seus bastidores.



# INTRODUÇÃO

Seja você sambista ou acadêmico, as duas coisas ou coisa nenhuma, é importante ler esse livro desnudo de qualquer ideia pré-concebida sobre os conceitos de Cultura e Memória. Não que este livro tenha a pretensão de ser um fantástico desconstrutor de paradigmas, longe disso. O objetivo é promover um diálogo com diferentes leitores e questionar: afinal de contas, o que é essa tal cultura de que falamos em escola de samba? O que é um enredo cultural? Qual a importância da memória nas escolas de samba e, mais além, na cultura popular? Problematizar e enfrentar construções... Vamos tentar?

Por isso, preciso ser sincero com o leitor. Se você não está interessado em teorias antropológicas, não leia o capítulo 1. Se você está curioso para saber o que é teoria antropológica sobre cultura e memória no contexto urbano, leia, mas, se ficar chato, pule, pois tentei pontuar a teoria de maneira sadia por todos os episódios que marcam o livro. No entanto, se você for acadêmico, leia tudo, sempre com desconfiança. Não há nada que me faça acreditar que este livro é uma verdade, a não ser a minha e a de meus

amigos/personagens. É um ponto de vista que, espero eu, seja rechaçado ou corroborado pelos colegas em breve.

Minha ligação com o tema “escolas de samba” se iniciou desde muito cedo, quando ganhei o apelido de “sombriinha” nas rodas de samba da ala de compositores do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Sombriinha pois acompanhava minha avó, Ivanísia, compositora, advogada – a quem tenho como figura referência na minha vida de sambista –, em todos os lugares em que ia, tal qual sombra. Os compositores da ala – Helinho, Irani “Olho Verde”, Mariazinha, Jarbas, Fernando Partideiro – trataram logo de me apelidar. Graças aos deuses, o apelido não pegou.

Comecei a frequentar os ensaios assiduamente, sozinho ou com minha avó, mas só fui desfilar mesmo em 2002. Aprendi a tocar tamborim sob a batuta afiada de Mestre Mug, a mesma que era arremessada na cabeça dos ritmistas mais desatentos. Certamente, incontáveis foram as porradas levadas, mas, após os erros consecutivos, o tempo fez o erro sanar. Método eficaz.

Em 2011, me graduei em História, na Universidade Federal Fluminense, iniciando a pesquisa acadêmica sobre a cultura popular e o Carnaval. Tudo partiu do incômodo com algumas situações de desigualdade no mundo do samba, como a presença de pessoas abnegadas por suas escolas em barracões, construindo carros e fantasias exaustivamente, mas que, no dia dos ensaios de quadra da escola, não conseguiam uma mesa e cadeira para curtirem seu ambiente de amor, enquanto figuras ausentes do cotidiano da escola, “mulheres-fruta” e inúmeros assessores de coisa nenhuma lá se acomodavam. Isso me inquietava e a possibilidade de fazer algo, ou pelo menos dizer algo sobre esse assunto, já me deixava bastante animado.

Comecei, então, a questionar o próprio conceito de cultura dentro da escola de samba: se os estudiosos do assunto enxergavam as escolas de samba como uma manifestação cultural, como poderia existir dentro dessas



agregações um departamento que cuidasse especificamente “da cultura” nas escolas de samba? Não seria a escola de samba em si uma expressão máxima de cultura? Por que um Departamento para dar conta desse elemento constitutivo das escolas?

Em minha monografia de final do curso, observei que nem todas as escolas de samba possuíam os tais departamentos Culturais. Algumas os possuíam, mas eles ocupavam lugar inexpressivo no tocante às ações empreendidas pela agremiação. Por vezes, entretanto, esses departamentos exerciam papel ativo na preparação do Carnaval e na guarda do que era considerado a “memória da escola”, em seus variados matizes.

Essas indagações geraram uma enorme inquietação e me fizeram perceber que nem sempre tratar algo como “cultural” dá conta da dimensão antropológica que esse objeto ou manifestação possa adquirir. Durante o percurso, percebi que determinados materiais relacionados às escolas de samba – fotografias, jornais, troféus e outros objetos – poderiam adquirir, para uns, valor simbólico de um documento digno de constituir um acervo e, na mesma medida, para outros, o valor simbólico de “velharia” e “papel velho”, cujo destino seria a lata do lixo. Isso me inquietava.

Naquele momento, possuía concreta certeza de que a memória das escolas deveria ser perpetuada e promovida constantemente. Ora, não restava dúvidas e tinha um posicionamento bem definido a respeito! Porém, à medida que me inseria no campo de pesquisa, percebi que minha posição – tanto a de sambista quanto a de pesquisador – não poderia ser tomada como verdade absoluta e inquestionável dentro do universo das escolas de samba do Rio de Janeiro, pois há muitos sambas tocando juntos dentro de uma mesma escola.

Já cursando o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, achei que meu tema estaria restrito ao Depar-

tamento Cultural do Salgueiro, onde comecei a observar somente os fatos que envolviam diretamente essa instância da escola de samba, composta por Eduardo Pinto e Gustavo Melo. Porém, durante o processo, a pesquisa foi tomando rumos que nem eu mesmo percebia. Pesquisar, seja na Antropologia ou em qualquer outra área, é exatamente não saber o que irá acontecer com o próximo passo a ser tomado. Se fizéssemos previsões e, pior ainda, se elas se concretizassem e estas fossem a base das pesquisas, a espontaneidade dos dados que emergem sem nossa vontade inexistiria. Logo, a Antropologia inexistiria, não? Para que pesquisar, afinal?

O fazer antropológico tem como uma de suas bases a relação direta entre antropólogo e os atores sociais presentes no campo. Se o pesquisador não criar uma empatia com seus interlocutores, não haverá trabalho antropológico possível. Um simples gesto, ato, palavra, “não” ou “sim” podem definir rumos inusitados de pesquisa, ocasionar recuos ou avanços. Pesquisar é também lidar com a incerteza do não saber o que irá acontecer; é o esforço feito pelo pesquisador para entender o campo em sua própria dinâmica e atores característicos. Essa abertura com o campo, conquistada de uma forma não clara, porém eficaz a esse trabalho, foi essencial para criar as alianças necessárias para a realização desta pesquisa.

À medida que o trabalho transcorria com suas muitas dificuldades, fui compreendendo um pouco do ofício antropológico e a relação entre as peças do jogo de tabuleiro que é a vida social. Nela, o campo e seus sujeitos estão imersos e entendê-los em diferentes dimensões se torna importante para compreendermos quem somos nós, o que fazemos, sentimos e vivemos. Como revela Luciana Carvalho, “(...) *o campo sempre nos brinda com situações, boas ou ruins, das quais nem sequer suspeitamos e que se revelam, queríamos ou não, essenciais para nosso trabalho*”. (CARVALHO, 2005, p. 54).

Foi nesse contexto de dificuldade e aprendizado que percebi o compositor Djalma Sabiá como possível interlocutor a ser incluído nesta pesquisa. Essa

mudança ocorreu quando eu ainda atuava como pesquisador no Centro Cultural Cartola (CCC), onde permaneci entre junho de 2011 e agosto de 2013. A instituição é até hoje coordenada por Nilcemar Nogueira, neta do compositor Angenor de Oliveira, o Cartola (11/10/1908-30/11/1980) e de sua segunda esposa Euzébia Silva do Nascimento, Dona Zica (06/02/1913-22/01/2003)<sup>1</sup>.

O CCC liderou o pedido de registro do samba do Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) e coordenou a elaboração do dossiê que informou o processo, dando origem à titulação do samba carioca nas modalidades de samba de terreiro, samba de partido alto e samba de enredo como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN/ Ministério da Cultura. A titulação foi obtida em 2007, com a inscrição dessas modalidades de samba no Livro de Registro das Formas de Expressão.

Como desdobramento do registro, um dos objetivos de salvaguarda do samba como um novo bem cultural imaterial seria, então, o de “realizar a manutenção da memória e fomentar a sua difusão no meio social em que o bem se encontra inserido” (IPHAN, 2007, p. 117). Dessa forma, ir até a casa de alguns “detentores” – termo utilizado pelo IPHAN para designar os praticantes do bem imaterial titulado – e lá obter os acervos pessoais para o CCC seriam ações alinhadas aos anseios de preservação da memória das modalidades do samba patrimonializadas. Estabeleceu-se que o primeiro personagem a ser visitado seria Djalma Sabiá, e eu era o responsável por sua entrevista.

Já tinha alguma noção de quem era Djalma Sabiá e o que ele representava para o mundo do samba e do Carnaval, além de sua relevância para a escola de samba Salgueiro como único fundador vivo e coleciona-

---

1 Cartola criou o Bloco dos Arengueiros, que deu origem à escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Compôs em parceria diversos sambas, tendo como um de seus mais constantes parceiros Carlos Cachça. Fez sucesso com diversas canções na década de 1930 e teve composições gravadas por Carmen Miranda e Francisco Alves, entre outros. Tornou-se figura identitária importante na Mangueira, levando o nome do morro em suas canções e LPs. Dona Zica, sua esposa, ficou conhecida na região da Mangueira por se tornar uma liderança feminina dentro da escola de samba.

dor ferrenho de material sobre a agremiação. Porém, não me havia dado conta de que estava diante de parte relevante de minha pesquisa, de uma porta de entrada interessante para observar narrativas de memória e cultura no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. Segui, então, com o objetivo profissional estabelecido, mas também com a curiosidade pessoal aguçada de melhor conhecê-lo.

Ao travar esse contato com Djalma, percebi – o que ficará claro de maneira mais explícita e detalhada à frente – que o compositor colecionava, assim como o Departamento Cultural, grande quantidade de material sobre a escola. Além disso, me chamou a atenção a forma com que tanto Djalma quanto Eduardo e Gustavo se moviam internamente na agremiação. Seus posicionamentos políticos eram defendidos em uma busca, por vezes não consciente, do que parecia ser uma luta por espaço de atuação e, consequentemente, por reconhecimento, na qual todos almejavam maior participação e presença nas decisões da escola relativas a seu cotidiano administrativo e ao Carnaval anual.

Face ao exposto, trabalhei em meio a esses dois lugares diferenciados do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro em que as ideias de cultura e memória saltam aos olhos: Djalma Sabiá e Departamento Cultural. Walter Benjamin, apesar da visão pessimista em que vê o declínio da narrativa como decorrente do acesso da massa à informação (1994, p. 200), descreve o narrador como uma figura fantástica, capaz de dar vida aos fatos durante o processo de contar e rememorar. Porém, antes de se personificar em um indivíduo, a narrativa é sempre uma versão, uma forma de contar um caso.

Intrigantes, portanto, os dois lugares centrais de análise narravam – ou seja, contavam uma história e defendiam suas ideias, principalmente aquelas que remetem às ideias de cultura e memória – como uma estratégia que visava a ser eficaz ao convencimento, deles mesmos e dos

outros, de que suas narrativas deveriam ser alçadas ao patamar de verdade sobre o Salgueiro. O que se segue, portanto, são análises das narrativas desses atores, que demonstram, dentre outros aspectos, a criação de significados singulares do que é compreendido como a cultura e a memória no Salgueiro para eles.

No primeiro capítulo, “Somos o Mundo Social Urbano”, busco identificar o lugar das escolas de samba do Rio de Janeiro nos estudos de Antropologia Urbana, as vicissitudes do trabalho de campo nesse meio complexo, compreendendo a relação das ideias de cultura e memória para as escolas de samba do Rio de Janeiro.

O segundo capítulo, “Somos a Cultura!”, fala sobre o Departamento Cultural do Salgueiro, mostrando de que forma o grupo, baseado em duas atuações principais na escola – a participação da elaboração do enredo anual e o desenvolvimento do papel de “guardião da memória” da agremiação –, constrói uma narrativa perpassada por dramas sociais vividos na busca pelo reconhecimento. Para tanto, busco compreender como a noção de cultura é entendida por seus agentes centrais. O que Eduardo Pinto e Gustavo Melo consideram como cultural dentro do Salgueiro e do mundo social das escolas de samba e o que eles alijam como não cultural? De que forma utilizam a memória como uma instância de afirmação de uma posição política dentro da escola de samba?

O terceiro capítulo, “Eu Sou o Samba!”, propõe uma etnografia de Djalma Sabiá. Em uma série de visitas a sua residência, pude observar como Sabiá, ao expor as fotografias e outros materiais do Salgueiro em suas paredes, constrói e oferece uma imagem de si aos frequentes visitantes e pesquisadores que ali aportam. Por meio de uma cena construída, Djalma assume o papel de um personagem que, com posicionamentos embasados em seu passado de único fundador vivo da agremiação, encena sua narrativa bio-

gráfica aliada a uma ideia de tradição e memória, gerando uma visão particular das escolas de samba do Rio de Janeiro. Todo esse jogo serve como uma justificativa de uma noção de cultura que, mesmo não-explicita pode ser constatada e defendida como ligada à sua própria vida.



# SOMOS O MUNDO SOCIAL URBANO!

## AS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO NO AMBIENTE URBANO

Relações sociais são tecidas a cada instante. O fato de interagirmos com indivíduos distintos em nossa sociedade já embasa o surgimento – ou rompimento – de laços entre sujeitos. Esse modelo interativo permite considerar as relações no ambiente urbano como uma porta de entrada interessante para entender o mundo das escolas de samba cariocas.

Inspirada nos estudos promovidos pela chamada Escola de Chicago, que acompanharam a vertiginosa urbanização daquela cidade nas primeiras décadas do século XX, a Antropologia Urbana enxerga a cidade como um palco onde atores diferenciados encenam interações diversas: dramas são vividos, alianças são feitas, desfeitas, refeitas. Nesse ambiente social heterogêneo composto por diferentes camadas, múltiplas visões de mundo operam como diversos prismas sob os quais podemos enxergar um fato.

Simmel, ao escrever “As Grandes Cidades e a Vida do Espírito”, contribuía, já no início do século XX, para os estudos de Antropologia Urbana que se consolidariam como uma grande alternativa para o entendimento das sociedades contemporâneas (SIMMEL, 2005). Para o autor, a vida urbana torna possível encontrar pessoas de origens e identidades sociais dife-

rentes, articuladas e inseridas em um mesmo meio (op. cit.). Nesse espaço compartilhado, o conflito e o dinamismo assumem papel central no fluxo de interações entre diferentes camadas e grupos sociais.

Ao trabalhar com a dicotomia cidade x campo, abordando o ritmo (acelerado x lento), as mudanças e o lugar da individualidade como temas discutidos pelas disciplinas sociais de sua época, o autor dá pistas importantes sobre o lugar da cidade em um mundo de transformações. A impessoalidade, a estranheza e o personagem blasé – portador de indiferença diante de situações cotidianas citadinas (op. cit., p. 581) – dariam o tom de uma nova concepção de cidade que então emergia.

A partir daí, com o decorrer dos estudos urbanos, a cidade passa a ser entendida como um lugar possível de estudos antropológicos. Gilberto Velho (1973) aborda o assunto:

*“(...) A Antropologia, tradicionalmente, tem estudado os “outros” e eu me propus estudar “nós”. É evidente que outros autores já o fizeram, mas a Antropologia Urbana ainda engatinha e enfrenta sérios problemas de metodologia. (...). Na Antropologia Urbana ainda se está muito na fase das intuições, das primeiras tentativas. Há uma razoável polêmica e, relativamente, poucos resultados” (VELHO, 1973, p. 11).*

Ao mesmo tempo, Roberto Da Matta iniciava, na década de 1970, o entendimento do Carnaval como um processo sócio-ritual, no qual a observação da festa através de um “close up”, ou seja, a evidência de um episódio pontual, descortinaria processos vividos pela sociedade de um modo mais abrangente (DA MATTA, 1980). Mesmo vendo um Carnaval diminuto em conflitos, o autor contribui decisivamente para a visão do festejo como um ritual, característica preservada por grande parte dos estudos antropológicos sobre o tema na atualidade (CAVALCANTI, 1995; SANTOS, 2009; GONÇALVES, 2007; ERICEIRA, 2009; BARBIERI, 2010).



Neste trabalho, entrelaço as noções da Antropologia Urbana com a abordagem dos rituais, buscando destacar, porém, a dimensão do conflito e dissenso que permeiam as relações sociais no ambiente das escolas de samba, vistas como parte constitutiva do ambiente urbano. Esta forma de brincar o Carnaval, constantemente transformada e ressignificada na cidade do Rio de Janeiro é plural e, na contemporaneidade, acolhe aos mais diferentes grupos dentro do espaço de convivência devotado à produção de seu desfile anual.

Tanto do ponto de vista artístico como do administrativo, são diversos os setores que compõem uma escola de samba que emergem como um mosaico, no qual cada qual detém função específica e interligada a todas as demais: a ala da bateria é responsável por dar o ritmo ao samba de enredo que, por sua vez, é composto por um grupo pertencente à ala de compositores da escola; a figura do carnavalesco concebe o enredo e desenha croquis de fantasias, alegorias e adereços; a velha-guarda é composta por sambistas idosos, entre outros. Apesar de poderem possuir visões distintas e encararem o processo ritual de desfile a partir de diferentes perspectivas (CAVALCANTI, 1995), todos os componentes de uma escola de samba desembocam na Marquês de Sapucaí, a chamada Passarela do Samba, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, com um objetivo em comum: defender a sua agremiação no desfile anual.

Todo esse processo reverbera então na cidade, agitando diversas dimensões sociais, como um fato social total (MAUSS, 1978). Movimenta a economia com valores de patrocínios e venda de ingressos que ultrapassam a cifra dos milhões, a política com a querela da presença de banqueiros do jogo do bicho no controle das agremiações – em que, obviamente, o sentido de política das escolas de samba e pertencimento a uma manifestação festiva vai muito além dos presentes apontamentos. São, portanto, características que fazem parte da malha urbana, absorvendo e expressando os conflitos da cidade (CAVALCANTI, 1995).

## LIDANDO COM O SUBJETIVO E O FAMILIAR

Quando tentado a trabalhar com a perspectiva antropológica, um dos meus maiores questionamentos era como pesquisar um tema tão próximo ao meu cotidiano e vivência sem pôr em xeque a objetividade científica exigida pelos padrões acadêmicos e sentida mais fortemente por mim no curso de graduação em História.

A ideia de subjetividade que eu havia adquirido era impeditiva. Mesmo na metodologia da história oral, por exemplo, que valoriza as subjetividades narrativas do entrevistado, a exigência de fontes objetivas, fidedignas, estava sempre por perto e me parecia assustadora. Eu não era objetivo. Pronto.

Como já dito na introdução, desde minha infância frequentava as reuniões da ala de compositores da Vila Isabel. Com o passar dos anos, dei-me conta de que ouvia mais samba do que qualquer outro gênero musical. Logo, estava do lado de dentro, observando os problemas, confrontos, alianças e outras características com o apuro de quem vivencia uma situação cotidiana. Como lidar com isso?

Estranhar o familiar. Nunca essa afirmativa faria tanto sentido para mim que via o mundo do samba com uma visão cotidiana e corriqueira. Lendo os trabalhos de Gilberto Velho (1978), observei o quão normal poderia ser estudar um caso próximo à minha realidade. Eu deveria aprender o “*estranhamento do familiar*”, pois uma situação, a princípio familiar, nem sempre é conhecida, cabendo ao pesquisador lidar com as complexidades e relativizar as certezas ao enfrentar suas próprias vivências.

Ricardo Barbieri, em “*A Acadêmicos do Dendê Quer Brilhar na Sapucaí*”, explora esse tema. Antropólogo inserido no meio do “mundo do Carnaval”, relata sua dificuldade em estudar um universo familiar, onde “foi

*necessário me concentrar no esforço de estranhar o familiar, por conviver com o cotidiano das escolas de samba, e desempenhar funções neste meio (as de intérprete e compositor)”* (BARBIERI, 2013, p. 32).

Maria Laura Cavalcanti também observa a necessidade do estranhamento na pesquisa antropológica afirmando que, no campo de pesquisa, o conhecimento antropológico não se daria pelo que se passa, de fato, entre os nativos, e sim através de uma visão organizada e percebida pelos pesquisadores do que ocorre nessas experiências. Logo, há uma percepção aproximativa, mediatizada, permeada pela subjetividade, entre os atores pesquisados e pesquisador, na qual esse contato pode mesmo ocasionar mudanças em ambos os lados:

*“Consideremos então a nós mesmos como um bando de nativos, um grupo social cuja vida profissional ganha forma entre o campo, a etnografia e a academia. Se a etnografia é, como quer Claude Lévi-Strauss, uma certa experiência de objetivação da subjetividade, creio que quem a exercita desenvolve também gradualmente uma noção de pessoa peculiar. Um eu ambivalente e diverso que, com o ir-e-vir refletido e sistemático entre múltiplas realidades e sistemas classificatórios, cruza zonas de perigo que o ameaçam por vezes de dissolução. O exercício profissional de um certo tipo de mediação, a mediação entre sistemas cognitivos e morais, visando à produção de conhecimento novo, deixa o sujeito/antropólogo potencialmente muito perto da metamorfose (...).”* (CAVALCANTI, 2003, p. 134).

Por isso, seria necessário desfazer-me das certezas pessoais do meu círculo de amigos “sambístico”, processo em que desnudar-me de qualquer posição ou tendência foi atordoante. Afinal, atuo como sambista e me posiciono acerca dos assuntos que observo e pesquiso. Encontrar a alteridade do grupo estudado – e minha própria alteridade – foi um exercício árduo e constante de autorreflexão.

Como cientista social, pretendi observar os dados criticamente, em uma espécie de equilíbrio analítico. Considerando minhas opiniões e po-

sicionamentos, introjetadas em meu próprio *ethos*, busquei o exercício do fazer antropológico, analisando as relações e os desdobramentos dos fatos, mesmo quando isso colocava em xeque meu próprio bem-estar.

## **TRABALHANDO – E SAMBANDO – NO CAMPO DE PESQUISA (PISANDO EM OVOS)**

Quando decidi o tema de minha pesquisa, me indaguei: como poderia acompanhar os trabalhos do Departamento Cultural do Salgueiro, se não havia uma periodicidade de encontros, um espaço físico onde ocorriam as reuniões, muito menos uma possibilidade de participação das atividades do departamento, pois essas, observava, eram de cunho restrito aos integrantes? Como travar um maior contato com meu interlocutor, Djalma Sabiá?

Mesmo já havendo traçado relações de amizade com membros de outros departamentos culturais, creio haver sido primordial a definição de estratégias junto ao campo de pesquisa. Como bem descreve Wright Mills (1965), as estratégias de campo devem ser adaptadas de acordo com a situação em que se vive, além de o pesquisador utilizar a experiência de vida no próprio trabalho, mesmo que de forma dosada e crítica.

Nessa linha de raciocínio, pesquisar em uma escola de samba requer criatividade. Há o componente humano, ou seja, o indivíduo não somente como peça de análise, mas também como ser emotivo, afeito a ideais e que se move independentemente da pesquisa. O antropólogo vira quase um detetive à procura de pistas que possam ajudar a desvendar o mistério de sua pesquisa.

Soma-se a isso o fato que um ator social não é, em momento nenhum, obrigado a servir de informante. A relação pesquisador e pesquisado, logo, se dá bastante diferente da que se dá entre historiadores e documentos, por exem-

plo: um papel não pode dar a negativa, torcer o nariz ou bater a porta diante de um pesquisador. Está exposto, indefeso, então. A realidade social, entretanto, funciona como um organismo vivo que deve ser entendido nos seus próprios termos. É preciso negociar todo o tempo. Não há uma receita de bolo para dizer que tal situação se configura em um campo de pesquisa apto ou não. Um campo, na realidade, pode ser enxergado como um recorte feito pelo pesquisador passível de análise e observação. A partir daí, o pesquisador lança sobre ele os dados colhidos, olhares e interpretações acerca do observado. Bingo! Fez-se uma conclusão – ou não se conclui nada e volta-se ao ponto zero.

Em um momento inicial, pensei que pudesse acompanhar as reuniões para escolha de enredo e o processo de escrita da sinopse para o Carnaval de 2012, durante o qual o Departamento Cultural atuava diretamente junto aos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, por exemplo. Porém, essa tática se mostrou frágil logo nos primeiros contatos com Eduardo Pinto e Gustavo Melo. Nunca cheguei a fazer essa proposta aos dois, pois estava claro que não era permitido participar dessas reuniões. O simples fato de me contarem algo ocorrido nesses contextos ganhava um tom dramático. Palavras eram medidas pois, durante aquele ano, o clima de tensão se havia instaurado na escola. Um episódio pode ser bastante ilustrativo para registrar o que era de fato esse temor.

Em 2011, logo que anunciei a intenção de pesquisar o Departamento Cultural do Salgueiro, Gustavo me levou na sala da presidência, localizada na parte superior da quadra onde ficam os camarotes, na rua Silva Teles, no bairro da Tijuca. Lá também se localiza uma galeria de fotos com os ex-presidentes da escola desde sua fundação, construída pelo Departamento Cultural quando assumiram o posto, além de diversas salas administrativas e uma de reunião.

Era semifinal da disputa de samba para escolher o samba de 2012 e o clima na quadra não era dos mais amistosos. Gustavo me recebeu às pressas

— era nosso primeiro contato como pesquisador e pesquisado. Entrando na sala da presidência, vi uma grande mesa de vidro. Fotos, um sofá de zebra e carpete vermelho decoravam a sala. Não me atendo ao local e esquecendo da minha posição de pesquisador mas, principalmente, deixando o lado sambista em evidência explícita, imediatamente emiti minha opinião sobre a disputa de samba-enredo. Lembro-me:

— Nossa, Gustavo. Se o samba do Marcelo Motta não ganhar será um absurdo.

O diretor empalideceu. Logo, me cutucou e alertou:

— As paredes tem ouvidos. Vamos falar de samba em outro lugar.

Essa foi uma situação emblemática e definidora de minha in experiência como pesquisador e da grande tensão que vigora em tantos momentos da vida de uma escola de samba. As informações, em geral sigilosas, são ditas ao pé do ouvido, nos corredores, nas entrelinhas, e a regra básica é não falar abertamente sobre certos assuntos. As informações que envolvem a presidência, por exemplo, relativas à confecção do Carnaval, tramitam em regime extremamente vigiado, só sendo liberadas quando permitido. Pude constatar depois que, no Salgueiro, as paredes tem ouvidos e ouvem, de fato!

Nesse contexto, a pesquisa utilizou como estratégia não só as reuniões e encontros mais formais, mas também muitas conversas informais. Realizei também entrevistas mais estruturadas, além do mapeamento das notícias virtuais que versam sobre a escola de samba Salgueiro disponíveis em sites especializados de Carnaval, como o Carnavalesco, O Dia na Folia, SRZD e Galeria do Samba. A opinião de sambistas em sites e listas de discussão do ambiente virtual também foram levadas em conta. Recorro também às anotações do caderno de

campo e informações previamente adquiridas para contextualização da pesquisa.

Geertz (1989, p. 15) conceitua a descrição densa como o objetivo mesmo da pesquisa antropológica. Para o autor, a descrição etnográfica deveria empreender a interpretação e tradução dos dados, mas deveria principalmente ser “microcós mica” – ou seja, a forma como o antropólogo deveria ver seus estudos e se comportar no campo seria a de descrever o objeto com todas as suas particularidades, levando em conta a vida social na qual o tema investigado está inserido e observando atentamente os significados que o cercam.

O autor exemplifica tal ideia com uma simples ação de piscadela que pode adquirir diversos sentidos de acordo com o contexto social no qual é feita e interpretada. Assim também defende que são os atos sociais a possuir variados significados de acordo com o contexto social no qual estão inseridos (op. cit., p.9). Nesse sentido, o autor defende que não devemos generalizar ou interpretar “*pela superfície*”, e sim buscar os significados dentro da própria cultura, nos próprios termos nativos. Quanto mais densa e detalhada é a descrição, mais o antropólogo embasa seus estudos e pode legitimar suas teorias em uma interpretação acerca da cultura estudada.

Ainda para o autor, a cultura é vista como um sistema entrelaçado de signos interpretativos, um contexto que permite a descrição densa. O papel do etnógrafo seria o de fixar um discurso e torná-lo pesquisável, anotar o fluxo vivido da ação social. Quando faz isso, transforma o acontecimento em discurso.

Sendo assim, os estudos antropológicos são interpretações a partir dos próprios nativos acerca do objeto que estudamos. O antropólogo busca o significado que as ações sociais possuem para seus atores

(op. cit., p. 19) e é a partir desse entendimento, estranhando e considerando os discursos e as ações dos atores, que esta pesquisa foi realizada.

## IDEIAS DE CULTURA E MEMÓRIA

Falar em cultura e memória dentro do universo das escolas de samba do Carnaval carioca provoca diversas sensações. Dentre tantas definições, a escola de samba pode ser cultural para uns por conta dos enredos que apresentam; cultural para outros por conta da diversão que proporciona aos seus brincantes; ou mesmo, pelo simples fato de existir, sua história – memória – pode ser ou não valorizada ao sabor do comando da agremiação e dos interesses envolvidos.

Junto a isso, as ideias de identidade e tradição são cada vez mais evocadas nesse ambiente a fim de justificar a vivência de grupos sociais em determinado espaço circunscrito. Vale refletir, ainda que de forma breve, historicamente sobre o entendimento antropológico da cultura e os usos contemporâneos da memória, ou seja, entendê-los como conceitos sociais e antropológicos, formando uma base para questionarmos os diferentes usos dessas noções nas agremiações.

Inicialmente, a Antropologia classificava os homens em uma escala evolutiva básica e hierarquizada, dando firmes moldes a um pensamento denominado evolucionista. O “fardo do homem branco” de levar cultura aos “menos evoluídos” ditava o ritmo, e seria necessário que os “não civilizados” atingissem gradualmente o status de “civilizados”. A cultura, então, ligava-se diretamente à ideia de civilização. “*Cultos*” eram os que olhavam o horizonte do topo da montanha, da cadeia hierárquica (VELHO e CASTRO, 1977, p. 5), em que o modelo almejado de cultura era o modo de vida ocidental, moderno e do europeu branco.



Porém, no decorrer do século XX, a alteridade ganhou espaço de ação decisivo para o entendimento do “outro” – e, por conseguinte, do “nós” – além de influenciar radicalmente a constituição da disciplina de Antropologia no cenário das ciências humanas e sociais. A noção de pluralidade toma dianteira, enxergando uma cultura “diferente”, o outro, não significando necessariamente negação ou hierarquia, mas sim entendimento como uma forma distinta de pensamento válida.

Busca-se, então, compreender o outro, o “nativo”, aquele que experimenta e vivencia diretamente sua própria cultura, através de seus próprios termos e categorias de pensamento. Sob esse ângulo, não faz sentido perguntar se uma cultura é válida, verdadeira, melhor ou pior, sendo o ponto crucial compreendê-la tal como foi construída pelo ponto de vista do pesquisado.

Quem nunca ouviu falar que “fulano é culto”, em relação a uma pessoa ser capaz, viajar bastante, “ter cultura”?

Da Matta (1986) reflete, nesse sentido, sobre uma visão da cultura como acúmulo de leituras, títulos acadêmicos, sinônimo de inteligência. Logo, a cultura serviria, nesse prisma, para classificar pessoas e separá-las. A partir dessa afirmação, reinaria a ideia de que fulano é culto pois tem cultura, ou seja, possui maior nível intelectual que outro sujeito que “*não tem cultura*”.

Porém, para a Antropologia, a cultura pode se tornar uma porta produtiva para se entender e interpretar a vida social, considerando a maneira particular de viver de um grupo, seus códigos e símbolos partilhados, práticas e significados (op. cit., p. 1). O autor afirma que nenhuma cultura seria superior a outra, ratificando que uma forma diferente de pensar e agir de um grupo social é sempre uma forma cultural plena.

Como um conceito antropológico fundamental, a noção de cultura designa, portanto, uma realidade social vivida e experimentada por diferentes

grupos humanos e estudada pela Antropologia. Para Velho e Viveiros de Castro (1977), a Antropologia seria a disciplina tradutora universal das diferenças para o discurso científico da multiplicidade de esquemas, favorecendo a compreensão das diferenças e colaborando para a coexistência de múltiplas visões.

Durham (1984) também discutiu a ideia de cultura, observando a exclusiva associação entre os conceitos de cultura e de ideologia, afirmando que há uma tendência em se afirmar toda simbolização como ideologia, de modo que esse processo acabaria gerando um excesso de politização do universo simbólico em que *“tudo se explica pela dominação”*.

A partir de então, defende que o conceito de ideologia possui uma implicação necessariamente política, focando-se em sistemas cristalizados de representações e sugerindo uma oposição entre falso e verdadeiro, representando majoritariamente uma ideia de dominação. O conceito de cultura, de modo diverso, deveria ser preservado para analisar a dimensão simbólica como elemento que constitui a prática humana, importante na produção material e nas ideias. Por outro lado, o conceito de ideologia deveria ser preservado em seu conteúdo político, não o ampliando desenfreadamente para incluir todas as práticas culturais em seus símbolos e significações.

Já nos anos 1990, Gonçalves (1996) falou sobre uma “mania” da sociedade contemporânea em falar e debater sobre cultura. Afirma que a noção de cultura se expandiu e se modificou através dos tempos, assumindo diferentes significados de acordo com os diferentes momentos do pensamento social e dos contextos acadêmicos em que dialogava. Isso significa que, ao falarmos de cultura, precisamos definir nosso entendimento desse termo e contextualizar o seu uso, tanto no terreno acadêmico quanto fora dele.

Para o autor, a cultura deve ser entendida como uma invenção e interpretação das nossas experiências e de outros – é uma relação dialógica, portanto – pois, ao se estudar uma sociedade ou grupo, “inventa-se”

uma cultura por onde as práticas dos nativos passam a ganhar coerência e inteligibilidade através da ótica antropológica do pesquisador. Esse ato de inventar uma cultura seria o de interpretar as ações nativas a partir não só dos seus próprios termos, mas também considerando o próprio papel do pesquisador e seus valores introjetados.

Em um segundo momento, uma característica que se liga diretamente à noção de cultura na realidade social são os usos da ideia de memória em seus variados matizes. Os espaços urbanos, por exemplo, são áreas recheadas de movimentos, símbolos e representações, funcionando como um palco de relações sociais. Nele, os atores se movem, negociam, dramatizam e vivem a realidade de diferentes formas. Em um de seus aspectos possíveis, esses espaços interagem com a ideia de memória que, por sua vez, pode assumir um papel preponderante na constituição de identidades e interações de um grupo – culturas, pois.

Halbwacs (1990), ao trabalhar com os conceitos de memória coletiva e memória individual, anuncia que uma pode ligar-se à outra. As ideias individuais, em sua visão, seriam sempre pontos de vista de uma memória de um grupo social, ou seja, o individual estaria diretamente ligado à ideia de um coletivo. Nesse sentido, o argumento durkheimiano da primazia do coletivo sobre o individual feito pelo autor tenderia a anular o espaço de ação e de escolha dos indivíduos dentro do escopo social, mesmo que seja inegável a ação de negociação social dos indivíduos em relação a um todo.

Ressalto, porém, a importância do não isolamento dessas posições como individuais e fechadas em si, como se fossem antagônicas, mas sim a importância de valorizar o aspecto dialógico que atua sobre essas duas instâncias – coletiva e individual – como constituidora da memória social.

Adrian Forty e Susan Kuechler (1999), por sua vez, indicam como os indivíduos são obrigados a esquecer muitas coisas para suas próprias

saúdes mentais e psicológicas, pois não seria possível lembrar-se sempre de tudo o que acontece à sua volta. Por esse motivo, a memória seria sempre seletiva, de maneira que indivíduos e grupos sociais seriam convidados a aderir o processo de esquecimento em prol de negociarem o que seria determinado como pertinente àquele grupo, em dado tempo e espaço. Esquecer, portanto, seria um processo constitutivo da memória que, entretanto, poderia ganhar formas diferentes e até mesmo culminar em um processo de silenciamento orquestrado e intencionado (POLLACK, 1989), no qual, em função de tramas históricas particulares, um indivíduo ou grupo pode ter suas memórias silenciadas.

Esses aspectos aqui valorizados e explicitados se desdobrariam na construção de um elo temporal (POLLACK, 1992), no qual um ato passado sustentaria a existência de um fato presente, mantendo assim a coesão de um grupo e servindo como ponto de referência para uma unidade comum, construindo e reelaborando constantemente identidades sociais.

Nada melhor que exemplificar com minha própria trajetória de pesquisa para entender um pouco mais do circuito da ideia de memória que pretendo abordar adiante.

Por que havia um descaso com a memória das escolas de samba do Rio de Janeiro? Esse questionamento se aguçou fortemente quando fui trabalhar no Centro Cultural Cartola, em 2011, convidado por Rachel Valença e Nilcemar Nogueira. Juntos, articulávamos possíveis soluções para tal problema, quando emergiu a necessidade da criação de uma rede de relacionamento que se preocupasse com o assunto, sem que houvesse uma ligação direta e necessária com a administração das escolas de samba. O grupo de trabalho criado, denominado “Chá do Samba”, tinha uma proposta que se alinhava às diretrizes dos planos de salvaguarda e preservação da memória elaborados no contexto do Plano Nacional de Patrimônio Imaterial, do IPHAN.

A ideia do Chá do Samba – nome dado por Rachel, que aludia ao chá das cinco na Inglaterra, pois as reuniões aconteciam às 17h – partia da preocupação com uma “memória má cuidada” e com um descaso das escolas de samba em relação ao material acumulado durante anos. O CCC, de acordo com o IPHAN, deveria modificar esse cenário, cooptando pesquisadores e interessados no assunto com o intuito de trabalharem na salvaguarda do samba carioca.

A iniciativa de criação de um grupo de discussão sobre a memória, porém, já havia emergido em um seminário promovido pelo próprio Centro Cultural Cartola em 2010, antes que eu pudesse mesmo conhecer ou trabalhar na instituição. O seminário se chamou “*I Seminário Escolas de Samba e Memória – Práticas, Desafios e Cooperação*”.

No evento, foram debatidas algumas práticas de preservação de memória, rechaços à forma com que o poder público se posicionava em relação ao assunto e a urgente necessidade de se criar um local em que funcionasse como guardião de uma “cópia de segurança” dos diferentes acervos reunidos no meio. As administrações das escolas são dotadas de instabilidade política e uma não preocupação com a memória latente, motivo suficiente para os participantes forjarem tal aliança.

A memória, portanto, parece-me uma ideia bastante afeita a determinados grupos – como jornalistas, intelectuais e apaixonados por suas agremiações mas, em contrapartida, produto descartável para outros, como alguns dirigentes, a própria LIESA, entidade organizadora dos desfiles do Rio de Janeiro, e parte do poder público.

Ora, me intrigava esse jogo de relações em que era atriz a memória. Ao trabalhar com essa categoria, me interessei por refletir sobre os seus múltiplos sentidos assumidos e o papel que tal noção adquire – ou sua não importância – no fluxo vivo do Carnaval contemporâneo.

Ao se instalar em diversos suportes, orais ou físicos, a memória nas escolas de samba do Rio de Janeiro se multifaceta. Considerá-la em sua pluralidade semântica é fundamental para compreender, primeiramente, de que tipo de memória estamos falando e quais são seus usos realizados.

Considero também o fato de as escolas de samba, assim como diversos outros processos culturais populares, haverem sido envolvidas desde os anos 2000 pelo processo de proteção proposto pelas políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, que têm a memória dos grupos sociais também como um valor a orientar suas ações de fomento. Afinal, como nos diz José Reginaldo Gonçalves (1996), podemos considerar o patrimônio tal qual uma categoria de pensamento contemporânea que perpassa grande parte da cultura popular brasileira.



Em 2012, com o enredo “Cordel Branco e Encarnado”, que versava sobre a cultura nordestina do cordel, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi o vice-campeão na disputa dos desfiles das escolas de samba do Carnaval carioca do Grupo Especial. Juntos, o Departamento Cultural e o casal de carnavalescos Renato e Márcia Lage, que ingressou na escola em 2003, foram os responsáveis pela elaboração da sinopse e defesa do enredo para os jurados.

Na apuração das notas, o quesito enredo ganhou nota 10 dos quatro julgadores. A princípio, a boa colocação da escola juntamente com essa nota máxima no cômputo dos quesitos deveria, para um olhar externo, repercutir no prestígio do Departamento Cultural dentro da escola. Geralmente, a escola valoriza muito a nota máxima em quesitos importantes e de responsabilidade mais individual, dando mesmo, por vezes, algum tipo de prêmio para os responsáveis.<sup>2</sup> Com as quatro notas 10, nenhuma crítica vinda de alguma voz dissonante ou insatisfeita poderia advir ao enredo.

Na rede social Facebook<sup>3</sup>, Gustavo Melo e Eduardo Pinto, de fato, receberam muitas mensagens de amigos e sambistas de diversas escolas parabenizando-os pelos 40 pontos conquistados. Porém, como veremos adiante, a situação era bem mais complexa.

---

<sup>2</sup> Em alguns casos, dá-se uma premiação para o quesito que conseguir alcançar a nota máxima na apuração de notas, por exemplo, para o casal de mestre-sala e porta-bandeira, mestre de bateria etc.

<sup>3</sup> As redes sociais, hoje, podem ser vistas como uma extensão do mundo social, principalmente no meio do Carnaval. Opiniões, reclamações, protestos e elogios fazem parte da rede de sambistas que se forma em meios virtuais como o Facebook, Twitter, entre outros. Não me aprofundarei na forma em que se dão essas relações, mas cabem estudos mais aprofundados sobre o assunto.

A partir das conversas com Eduardo e Gustavo e das visitas à casa de Eduardo e de sua mãe, Iracema Pinto, ex-destaque da escola, creio poder dividir as ações do Departamento Cultural, predominantemente, em duas esferas: a atuação em prol dos enredos carnavalescos



Os diretores culturais do Salgueiro,  
João Gustavo Melo e Eduardo Pinto.

anuais, que será abordada através do conceito de drama social (TURNER, 1987) na análise das controvérsias decorrentes do enredo “Fama”, para o Carnaval de 2013, e a atuação em prol da guarda de memórias da escola de samba. Essa divisão irá servir como organização dos argumentos, a fim de obtermos uma melhor compreensão das ações do Departamento Cultural e de como, através dessas ações, eles entendem a ideia de cultura e de memória.

## **NARRATIVA(S) DE FUNDAÇÃO DO DEPARTAMENTO CULTURAL**

Início esta abordagem com duas entrevistas: a de Gustavo Melo, concedida a mim em 30 de janeiro 2010, na Marquês de Sapucaí, onde, juntamente com Ricardo Barbieri, pretendia escrever um artigo sobre o Departamento Cultural do Salgueiro, e a outra, realizada com Eduardo Pinto em 24 de julho de 2011. As duas entrevistas serão entrecruzadas, construindo assim uma narrativa de fundação do Departamento Cultural.



Segundo Eduardo Pinto, seu trabalho no Departamento Cultural do Salgueiro se iniciou em 1996, na gestão do presidente Paulo César Mangano:

*“Em 1996, o Mangano era presidente. Estávamos em uma reunião na quadra. Antes disso, fomos em um jantar na casa dele, eu e minha mãe. Minha mãe conheceu o Mangano em 1984, quando ele era ajudante, trabalhava na TELLERJ, e ele estava entrando para ajudar o Salgueiro. Ele foi uma das pessoas que entrou para ajudar, fez o tripé em que a minha mãe saiu de destaque. Aí estávamos na casa dele, não sei por que resolvi cantar um samba chamado “Flor Misteriosa”, gravado pela Elizeth Cardoso, que fala sobre o Salgueiro. Isso é só uma ideia, não sei se é verdade. Lembro-me de que eu emocionei com isso, talvez eu tenha deixado de ser o filho da Iracema e passei a ser reconhecido como se soubesse uma coisa a mais. Conseqüentemente, aquele era o mesmo mês que ele tomaria posse e empossaria a nova diretoria. Antes de descer para reunião na quadra, ele me parou e perguntou: ‘Você quer ser meu vice-presidente cultural? Você tem de responder agora, porque eu vou ter de falar ali na frente’. Aí eu respondi: ‘Não, mas eu nem sei o que faz, espera... Você pode deixar de apresentar essa diretoria e eu te dou uma resposta daqui a uma semana?’ Então ele apresentou a diretoria, ficaram faltando alguns, inclusive a vice-presidência cultural. Nessa época, talvez exceto a Portela, com o Hiram<sup>4</sup>, nunca ouvi falar em diretoria cultural em nenhuma escola. Talvez até existisse, mas só ouvia falar do Hiram Araujo na Portela. Nessa mesma semana, conversei com algumas pessoas, inclusive com dona Haidê, que era presidente da ala dos compositores, mas já faleceu. Aí eu respondi que aceitava.”*

Eduardo Pinto, então, convidou André Jobim para fazer parte da equipe que estava arregimentando para cumprir a tarefa de diretor cultural da escola. Jobim era salgueirense e amigo pessoal de Eduardo Pinto. Segundo Eduardo, conheceram-se no Salgueiro durante a década de 1980, onde desfilavam na mesma ala – Ala Alegria. Mesmo com André Jobim já moran-

4 Refere-se à experiência de Hiram Araújo com o Departamento Cultural da Portela, durante a década de 1970.

do em Manaus, na ocasião do cargo proposto à Eduardo, ele aceitou e assim iniciaram um trabalho conjunto.

A escolha de Eduardo Pinto para o cargo e a própria ideia da criação de um Departamento Cultural na escola se apresentaram de modo informal e pessoalizado, não havendo nenhum tipo de seleção, exigências profissionais ou de qualificação. O lugar conquistado foi obtido através do círculo

social familiar envolvido com a direção principal da escola, na figura de sua mãe, Iracema.

O fato de Iracema ser uma destaque<sup>5</sup> antiga da escola, somado ao fato de seu marido já falecido haver mantido relações próximas com a presidência do Salgueiro desde o período de Osmar Valença nos anos 1980, facilitou o acesso de Eduardo Pinto à diretoria e sua indicação como vice-presidente cultural. A proximidade de sua mãe com a escola também acompanharia Eduardo, legitimando sua presença no cargo.



Eduardo Pinto e Iracema Pinto, no dia da entrevista de campo com a destaque.

Mesmo que indiretamente, o fato de ser filho de Iracema e ter familiaridade com a escola desde criança havia contado positivamente para sua indicação à diretoria. Logo, essa filiação inspiraria familiaridade e confiança, componentes que considero estarem na base da manutenção do espaço social de seu cargo.

5 Os destaques nas escolas de samba são figuras que desfilam em locais específicos, geralmente centrais, nas alegorias. Representando pontos-chave do enredo, dispõem grande quantidade de dinheiro para confeccionar suas roupas.

Iracema Pinto<sup>6</sup> nasceu em 23 de janeiro de 1941, “em família de posse” – isto é, com poder aquisitivo elevado – no bairro do Andaraí. Estudou antigo primário no Colégio Santa Doroteia, na rua do Bispo, bairro do Rio Comprido e o antigo ginásio no Colégio Cardeal Arcoverde. Ambos eram colégios religiosos. Conta que em sua casa – grande, com vários cômodos – ensaiava uma orquestra, que “*não era uma regionalzinha, não. Era uma orquestra!*”.

Com esses ensaios em sua residência, havia muitos bailes, segundo ela, “de arromba”, que tocavam de tudo. Sua casa era frequentada por muitos artistas e, quando pequena, não frequentava nenhuma escola de samba. Porém, seu pai e sua mãe, Cândido Rodrigues e Valquíria Constantino, eram diretores da Grande Sociedade dos Fenianos, que possuía como cores emblemáticas o vermelho e branco, tal qual sua futura escola de coração.

Nessas organizações carnavalescas, começou seu contato mais direto com o desfile em cortejo. Conta Iracema que desfilou aos 16 anos em “passeatas em carros abertos e carros alegóricos”. Porém, comenta as dificuldades de desfilar em alegorias nessa época:

*“Eram meio pobrinhas (...) havia mulheres em cima. Aconteciam muitos acidentes. A Rio Branco tem árvores, e eles não contavam as árvores. Aí as mulheres em cima batiam no galhos e caíam. Era uma tragédia!”*

Eduardo, que durante a entrevista sempre complementava a mãe com detalhes e correções, lembrou-lhe que ela estava “esquecendo-se de dizer algo”. Iracema comentou apenas que havia muitas “*mulheres da vida, que saíam nuas nos carros*”.

Contou também que casou com seu namorado quando tinha 15 anos de idade, mas que ele, inicialmente, não gostava de samba. Mas ela, afeita ao ritmo, saiu pela primeira vez no Salgueiro em 1973:

---

6 Entrevista realizada com Iracema Pinto em sua residência, no dia 16/12/2013.

*“Eu trabalhava com o rapaz que era o presidente da ala dos estudantes. A gente trabalhava na SURSAN – Superintendência de Recursos Sanitários do Estado da Guanabara, atual COMLURB – que era ali na Buenos Aires, em frente ao Mercado das Flores. Aí ele me convidou. Sabia que eu gostava de Carnaval, me convidou. Aí eu fui. Saí na primeira coisa, primeiro na ala dele. Fomos eu, meu marido e uma prima. Eduardo só foi sair no ano seguinte”.*

Já havendo estreado, contou da relação que seu marido, na época policial, tinha com Osmar Valença, presidente do Salgueiro de 1962 até 1976 e posteriormente entre 1978 e 1981. Como Iracema havia gostado de desfilar, seu marido procurou Osmar Valença – *“Como bom policial, conhecia tudo que era bicheiro, né?”* – que lhe prometeu arrumar uma fantasia de destaque. Nesse ínterim, Iracema conheceu a mulher de Osmar, Isabel Valença<sup>7</sup>, de quem ficou amiga pessoal.

Mas Iracema, entretanto, frisou que sua companhia na escola era sempre seu filho, Eduardo. Quando lhe perguntei sobre isso, Iracema passou a palavra para Eduardo, que então contou:

*“Eu estreei em 1974, no “Rei de França”, minha mãe e meu pai tinham saído antes, né? E o meu pai já conhecia o Osmar, que era o presidente. E aí o Osmar comentou que o João [o carnavalesco Joãozinho Trinta] tinha pedido uma criança para representar o rei Luís XIII de França. E aí, eu tinha sete anos de idade, meu pai foi e falou: “meu filho, meu filho, ele é lourinho” Eu tinha um cabelo bem louro, bem louro, de olho azul. Eu era a cara de um príncipe pra sair e não sei o quê. Quer dizer, lá fui eu. E aí... chegando lá, o Osmar viu e falou: “é ele, é ele mesmo. Vai ter de ser ele. Ele é claro. Tá perfeito e não sei o quê”. E mandou chamar o Joãozinho pra me*

<sup>7</sup> Isabel Valença foi destaque no Salgueiro desde 1960. Sua fantasia de maior repercussão foi a de Chica da Silva, no desfile de 1963. Foi a primeira mulher negra a ganhar também em 1964 o concurso de fantasias do Theatro Municipal, ganhando com isso notoriedade na mídia.

*conhecer. Quando o João chegou, fez um escândalo. “Não, não é isso que eu quero. Não. Não vai ser ele, não pode, não quero, não vai ser ele. Eu quero um negro ou um mulato do morro do Salgueiro”. Na genialidade do João, ele já mesclava essas coisas. Não necessariamente tinha de ser um francês. Já que a história era a história de um sonho de um rei de França no Maranhão, por que não se achava que poderia ser mestiço? Eu acho fantástico”.*

Iracema logo retomou a fala, alegando que João Trinta havia dito que queria o “*pretinho*”, mas que o “*lourinho*” era muito bonito também. Sairiam os dois no carro, Eduardo e o rei mulato. A partir de então, Iracema e Eduardo sairiam todos os anos na escola: Eduardo em diversas alas e Iracema como destaque principal em alegorias.

Decerto, a relação de amizade com o casal Valença e o sucesso de Isabel Valença como Chica da Silva conferiram um relativo status à Iracema dentro da agremiação, mesmo que de forma indireta.

Guilherme Gual (2014)<sup>8</sup> chama a atenção para o fato de que a figura de Isabel Valença como destaque representou não somente roupas luxuosas e poder aquisitivo de poder arcar com a fantasia, mas uma virada no Carnaval com relação ao lugar da mulher e do negro no imaginário carnavalesco:

*“A importância da ação, na qual Isabel Valença foi a protagonista, de fato gerou uma onda de autoestima que os moradores do morro do Salgueiro e as mulheres da comunidade partilharam. A presença e o destaque que Isabel obteve foi como um momento universal, no qual cada uma das mulheres do morro parecia haver sido “tocada”*

8 Não me irei deter a esse ponto, mas cabe uma breve reflexão sobre os objetivos centrais do autor nesse artigo. Gual reflete sobre a construção de figuras femininas no Salgueiro na década de 1960: “Para o momento analisado, o conjunto de veículos de comunicação conseguia mobilizar e construir versões, assim como enaltecer ou denegrir seriamente a imagem de algum indivíduo. O exemplo de Isabel Valença é um dos momentos em que percebemos essa ação estruturante. O sucesso que a sambista alcançou se deu em grande parte por ser ela escolhida pela imprensa como uma personagem relevante, do Salgueiro, do Carnaval e da cidade do Rio de Janeiro” (GUAL, 2014). Dessa forma, a configuração da importância da figura feminina negra na escola de samba ganharia força, segundo o argumento do autor.

*pela impetuosidade de Isabel, constituindo uma referência para elas e um orgulho de sua mesma origem<sup>9</sup>*” (GUARAL, 2014).

Associando-se à Isabel Valença, Iracema Pinto assumiu, após sua morte, parte de seu papel de liderança na escola frente ao segmento dos destaques. Tornou-se figura referência não só dentro desse nicho, assumindo em meados da década de 1990 o posto de presidente dos destaques, mas também em todo o escopo da agremiação.

A posição de Eduardo Pinto na escola, portanto, dá continuidade a esse prestígio adquirido ao longo da história de sua mãe. Porém, apenas isso não seria suficiente para que seu bom trânsito entre os componentes da escola fosse conquistado. A confiança, derivada do fato de “*ser conhecido*”, foi primordial para o projeto de um Departamento Cultural em que a coleta de material entre os sambistas com fins de preservação logo se impôs como um objetivo central:

*“O primeiro trabalho que fizemos foi com a ala dos estudantes, que é uma das alas mais antigas do Carnaval do Rio. O Joaquim<sup>10</sup> era o presidente e estava começando a resgatar as fotos dos presidentes do Salgueiro para montar uma galeria. Lembrei-me disso, e ele me deu 50% das fotos dos presidentes do Salgueiro. Foi muito difícil, pois havia muita gente já morta, e algumas famílias não ajudavam, sempre com questões políticas envolvidas, a mágoa que envolve o sambista esquecido, sempre isso, uma das coisas que achei fundamental no processo é você ter uma credibilidade na comunidade. Talvez se eu não tivesse começado minha trajetória lá, aquela*

9 Em dado momento, esse autor chega a questionar, através de um depoimento de Fernando Pamplona, que o comando do jogo do bicho, na realidade, era feito por Isabel Valença, não por Osmar: “Pamplona: Osmar Valença. Osmar Valença é um... [...] não, não, sortudo. O pessoal é que dizia que ele era sortudo, sortudo nada. Dona Nenê dizia: “esse cara nasceu de cu pra lua, depois que veio pro Salgueiro”. É, e o nosso trabalho tá onde? Osmar era um gozador. Quem comandava o bicho não era o Osmar, não, era a .. Isabel. [...] era Chica da Silva. Ele era testa de ferro. Ela que comandava tudo, ela que dizia quando; tanto é que, quando ela morreu, mixou, desapareceu, saiu de circulação; ele, ah, mas deixa eu dizer. Eu dirigi lá o Império da Tijuca. Agora, muito engraçado no botequim, ah você morria de rir com ele, jantar com Osmar, lá naquela churrascaria, da Tijuca, ah! era uma beleza, eu morria de rir, a noite toda. A Isabel é que era grande, cabeça do jogo. [...]”(APUD GUARAL, 2014,).

10 Durante a pesquisa, Joaquim ainda mantinha um bar dentro da quadra da agremiação e ainda constituía largas relações de amizade com Iracema e Eduardo.

*peessoa tem confiança em você, aquela baiana só tem uma foto do filho, uma foto do marido, e ela tem medo de aquilo ser perdido. Então as pessoas já me conheciam. Uma baiana que já morreu veio pra mim com um saco plástico com alguma coisa dentro e falou que não queria morrer com isso em casa. Só teria duas condições: a de não dizer que foi ela quem deu, e que eu colocasse isso na parede para todo mundo ver. Quando eu abri, era a primeira bandeira do Salgueiro, a de 1954. Para mim foi uma honra, porque ela confiou em mim, que era garoto. Talvez se eu não fosse da escola há muito tempo, ela não confiaria em mim pra dar a bandeira.”*

Conta Gustavo Melo<sup>11</sup> que, em 1997, o departamento recém-formado foi dividido em “unidades regionais” por Eduardo, em que cada cidade teria um componente representante: Gustavo Melo, de Fortaleza/Ceará, Bruno Pompeu, de São Paulo/São Paulo, Rodrigo Paes, de Curitiba/Paraná, e André Jobim, de Manaus/Amazonas, além de Edu-

ardo Pinto do Rio de Janeiro/RJ. Segundo o diretor, esse esquema funcionaria como se os representantes fossem “embaixadores do Salgueiro” fora do Rio de Janeiro, com a função de ampliar o contato do Salgueiro nessas distintas regiões.



Bandeira do Salgueiro de 1954, exposta permanentemente no camarote presidencial da quadra de ensaios.

11 Depoimento de Gustavo Melo concedido ao autor e a Ricardo Barbieri em 15-01-2010

Já Eduardo Pinto contou que essa ideia partira de André Jobim, quem, impossibilitado de participar ativamente do Departamento Cultural por morar na época em Manaus, sugeriu a criação desses cargos com o intuito de espalhar a atuação do Salgueiro no Brasil. Porém, em 2000, uma briga no Rio de Janeiro modificaria toda configuração do Departamento Cultural até então. Contou Gustavo Melo:

*“Houve uma cisão, um “racha” da diretoria cultural. O Eduardo Pinto continuou na vice-presidência e o André Jobim saiu. Os “meninos” saíram por causa da briga, porque não houve mais razão de ser. Não tinha mais razão de ser a existência dos departamentos culturais fora do Rio. Eu já estava morando no Rio, cheguei aqui em fevereiro de 2000. E, a partir daí, o Eduardo foi tocando junto comigo. E nisso entra o Paulinho, que é o Paulo César Barros<sup>12</sup>, que deu muito apoio.”*

As escolas de samba cariocas fincam no território do Rio de Janeiro a identificação com uma região afetiva, denominada comunidade por seus pares. Essa rede de afetividade espalhada pela malha urbana da cidade forma um contorno difuso e se movimenta entre as fronteiras das agremiações que constituem o sistema dos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro.

Não é a intenção do trabalho problematizar os limites geográficos das esferas de pertencimento das escolas de samba, mas é necessário marcar que esse desejo de expansão de fronteiras do Departamento Cultural se dá no mesmo contexto da ampliação do alcance social das escolas de samba via Internet, com iniciativas como a construção de *sites*, como veremos adiante. Essa iniciativa de expansão promovida pelo Departamento Cultural, portanto, não era uma atitude isolada, e sim correspondia também ao anseio de expansão da própria escola.

---

<sup>12</sup> Paulo César Barros, conhecido como Paulinho, atuou na Diretoria Cultural do Salgueiro durante a década de 1990. Já nos anos 2000, assumiu a direção de composição dos destaques da escola, sem nunca perder o contato direto com os membros do Departamento Cultural, participando de diversos momentos na preparação do Carnaval por parte do grupo.



Com o “racha”, o grupo do departamento divide-se em dois: de um lado, os alinhados a André Jobim por uma posição extraterritorial ao Rio de Janeiro; de outro lado, Eduardo Pinto e Gustavo Melo. Com a cisão, a diretoria do Departamento Cultural ficou com a dupla, assim como o material reunido até então acerca da história do Salgueiro permaneceu guardado na residência de Eduardo. Atualmente, o Departamento Cultural é constituído por Eduardo Pinto e Gustavo Melo.

## **O DRAMA SOCIAL DO ENREDO “CARAS”**

O ano carnavalesco, segundo Cavalcanti, é um ano pensado sempre “para frente” pois é vivido em função de um tempo futuro da realização de um desfile. Dessa forma, ao se finalizar um Carnaval, o tempo futuro é logo novamente evocado, pois se buscam imediatamente as preparações para o Carnaval seguinte. Sugere a antropóloga:

*“Esse ciclo anual se move numa temporalidade própria, regida pela data à qual todo o ciclo se dirige. Como os preparativos se iniciam num ano, e o Carnaval se realiza no ano seguinte, desde o momento em que o processo se põe em marcha, estamos no Carnaval do ano seguinte. Em pleno 1991, estávamos já no Carnaval de 1992. A relação de um desfile com o tempo é obsessiva. Cada ciclo anual é apenas um pedaço de tempo culturalmente pleno, com princípio, meio e fim: em cada ciclo, o Carnaval nasce, morre e renasce de forma ininterrupta. Um ciclo muitas vezes penetra no outro de tal forma que nenhum tempo seja deixado vazio e o ano rotineiro seja sempre o ano do Carnaval (...).*

*Desse modo, a vida de uma escola constrói-se na sucessão ininterrupta de seus Carnavais anuais. Ora, esses Carnavais se distinguem*

*entre si primordialmente pelos diferentes enredos levados pela escola à avenida. Com o passar do tempo, para as pessoas ligadas a esse mundo social, a memória de um Carnaval é registrada não pela data de seu ano (que seria aliás defasada do ano do calendário corrente), mas por esse enredo ou aquele samba levados pela escola à avenida”* (CAVALCANTI, 1995, p. 75).

De forma cíclica, a escolha de um enredo se dá, geralmente, logo após o fim do Carnaval, com a avaliação de possibilidades de patrocínio, negociação entre carnavalesco e direção por uma abordagem livre de interferências, datas comemorativas, dentre outras questões complexas que envolvem o modo de “fazer Carnaval” das escolas de samba.

A tarefa de confeccionar enredos nas escolas de samba, na maioria das vezes, é atribuída ao carnavalesco, pois está intimamente ligada ao processo criativo artístico-visual. Criar o enredo seria exercer um alto grau de autoridade criativa sobre o tema que vai ser abordado no desfile, uma vez que o processo narrativo de contar deve estar em consonância com a plástica traduzida em fantasias, alegorias e adereços para que seja considerado positivo pelos avaliadores (CAVALCANTI, op. cit).

Durante a década de 1970, alguns departamentos culturais de escolas como Imperatriz Leopoldinense e Portela, ambos liderados por Hiram Araújo em momentos distintos, foram os responsáveis por criar o enredo de suas escolas. Porém, com a consolidação da figura do carnavalesco nas escolas de samba (SANTOS, 2009), os enredos, em sua maioria, são elaborados cada vez mais por esses profissionais, ou quando não pela figura do pesquisador, especializado em escrever a sinopse e defender o tema aos jurados, enquanto o carnavalesco preocupa-se com a tradução estética.

No caso do Acadêmicos do Salgueiro, o Departamento Cultural começou a escrever enredos para a escola no ano em que o carnavalesco Mauro Quintaes trabalhou na agremiação. Eduardo Pinto revela:

*“Até que chegou o Carnaval de 2002, o ano da TAM, e veio o Mauro Quintaes. A gente sempre foi muito amigo dele, ajudava com palpites no trabalho dele indiretamente. Até que nesse ano do enredo da TAM, quem fez a sinopse pra ele foi o Marcos Roza, e ele chamou a gente de maneira oficial para ajudar também. E aí as coisas mudaram bastante com a vinda do Renato, a gente tinha ali o Carnaval dos 50 anos, a gente já tinha um enredo quase determinado, falando de todos os enredos do Salgueiro, separado já em alegoria e ala. Daí sentamos com o Renato, eu já o conhecia por causa da minha mãe, com a Márcia, dizendo que já tínhamos um enredo, mas a gente estava nervoso, era o Renato Lage, ele foi muito gentil e escutou. Óbvio que pra ele era uma coisa mais confortável, porque ele estava chegando no Salgueiro e ele já tinha aquilo ali na mão... Ele nos convenceu de que não havia como falar em um desfile de todos os enredos do Salgueiro. Aí nos tínhamos 8 setores, e resolvemos falar dos campeonatos do Salgueiro, coisa que até hoje muita gente critica.”<sup>13</sup>”*

A tabela seguinte lista os enredos da escola que contaram com a participação do Departamento Cultural em sua elaboração até o momento final da pesquisa, em 2013, com suas respectivas colocações no campeonato anual do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro:

ANO	ENREDO	COLOCAÇÃO
2002	Asas de um Sonho, Viajando com o Salgueiro: Orgulho de ser Brasileiro	6ª
2003	Salgueiro – Minha Paixão, Minha Raiz, 50 anos	7ª

continua

13 Depoimento de Eduardo Pinto concedido ao autor em 24-07-2011

ANO	ENREDO	COLOCAÇÃO
2004	A Cana que Aqui se Planta, Tudo Dá: Álcool, o Combustível do Futuro	6ª
2005	Do Fogo que Ilumina a Vida, Salgueiro é Chama que não se Apaga	6ª
2006	Microcosmos: O que os Olhos não Veem, o Coração Não Sente	11ª
2007	Candaces	7ª
2008	O Rio de Janeiro Continua Sendo...	2ª
2009	Tambor	1ª
2010	Histórias Sem Fim	5ª
2011	Salgueiro Apresenta: O Rio no Cinema	5ª
2012	Cordel Branco e Encarnado	2ª
2013	Fama	5ª

Fonte: Quadro organizado com base em dados disponíveis no site [www.galeriadosamba.com.br](http://www.galeriadosamba.com.br)

O Departamento Cultural do Salgueiro esteve presente na confecção dos últimos doze enredos da escola para o Carnaval carioca. Em todos esses anos, a questão do patrocínio ao enredo foi um ponto delicado e, como veremos adiante, foi o motivo do drama vivido durante a preparação para o Carnaval de 2013.

Na visão de Eduardo Pinto, o patrocínio seria “*um mal necessário*”, por conta do alto custo do Carnaval das grandes escolas. A escola sem patrocínio dispõe de menos recursos financeiros, o que implicaria em menores chances de conquistar o título. Porém, Gustavo chama atenção para o fato de que o patrocínio deve ser revestido por um “espírito” da própria escola e, em sua visão, essa seria uma das funções do Departamento Cultural: tornar um enredo “a cara da escola”. Questionado sobre qual seria essa cara do Salgueiro, Gustavo Melo respondeu:

*“O Salgueiro tem um DNA negro, que veio lá da época de Pamplona. Não adianta, o salgueirense gosta de saber o que está vestindo, de re-presentar algo na avenida. E quando é negro, ele entende. Sempre vai lembrar de Chica da Silva, e outros enredos “afro” que fizeram sucesso na escola. A gente ficou conhecido um pouco por isso quando rolou aquela revolução da estética do Carnaval<sup>14</sup>”.*

O trecho do depoimento de Gustavo marca o espírito que o Departamento Cultural acredita possuir na escola, o de “não deixar que a escola perca sua cara” e que o enredo escolhido, caso patrocinado, não “vire um *Frankstein*”. Essa tensão trazida pelo tema do patrocínio é relevante para a compreensão do posicionamento do Departamento Cultural com relação aos enredos abertamente patrocinados: na visão de Gustavo Melo, mesmo nesses casos, “*dava-se um toque de Salgueiro no enredo, para que ele não se perdesse*”.

Durante a preparação para o Carnaval de 2013, a legitimidade do Enredo “Fama”, patrocinado pela revista Caras, foi posta em xeque pelo Departamento Cultural e por parte da opinião pública a despeito do posicionamento favorável da dupla de carnavalescos e de parte da diretoria da escola.

A crise gerada por essa tensão entre posicionamentos distintos movimentou um desdobramento de ações e reações que abordarei a partir do conceito de drama social, cunhado por Victor Turner em seu estudo sobre os Ndembu (2005). Esse conceito permite enxergar a construção da integração social feita através das crises e conflitos que eclodem entre os diferentes atores no curso de um processo social.

Na interpretação desse conceito proposta por Cavalcanti (2007), no que diz respeito ao tema da integração social, “*a continuidade da sociedade Ndembu (talvez pudéssemos falar, sobretudo, da continuidade de um sentido*

---

14 Para saber mais sobre a problematização desse caráter negro frequentemente evocado pelo Salgueiro em seus enredos, ver GUARAL, 2014.

*de pertencimento a um amplo grupo social) repousaria, em última instância, na continuidade de uma “comunidade de sofrimento”, cujas tensões e conflitos se expressariam e, de algum modo, resolver-se-iam ritualmente nos ritos de cura e de aflição” (op. cit., p. 130).*

Yvonne Maggie também utilizou o drama social para analisar e interpretar o cisma em um terreiro de umbanda na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1970. A autora trabalha com a perspectiva de Turner, citando-o: *“Pode-se algumas vezes ir além da superfície de regularidades sociais e perceber as contradições e conflitos ocultos no sistema social. Os tipos de mecanismos corretivos empregados para lidar com o conflito, o padrão de luta faccionalista e as fontes de iniciativa para acabar com a crise, todos claramente manifestados no drama social, fornecem pistas valiosas sobre o caráter do sistema social” (MAGGIE, 2001, p. 17).*

Dessa forma, o conceito de drama social permite entender a dinâmica dos conflitos entre os atores, que, neste, caso, são o Departamento Cultural e os carnavalescos, no curso da confecção do Carnaval de 2013. Turner divide o drama social em quatro<sup>15</sup>, e aqui adaptamos a moldura por ele proposta às finalidades de organização de nosso relato:

1) **A RUPTURA**, gerada pela escolha de um enredo sem a adesão do Departamento Cultural, mesmo após uma boa colocação da escola com um enredo de autoria dos carnavalescos em conjunto com Eduardo e Gustavo;

2) **A EXPANSÃO DA CRISE**, que abrange as desavenças expostas dentro da escola entre Departamento Cultural e carnavalescos, em que a crise se expande e reverbera dentro e fora do Salgueiro, com direito à resposta da presidente Regina Duran às duras críticas sofridas na imprensa especializada.

<sup>15</sup> As quatro fases em que Turner divide o drama social são: 1- Ruptura ou separação de uma relação social; 2- A instauração de uma crise ou sua intensificação; 3- A tentativa de uma ação reparadora; 4- Desfecho da crise.

3) **O AGRAVAMENTO DA CRISE**, em que a crise agravou-se na falta de ação reparadora por parte dos atores com o fim de marcarem suas posições políticas dentro da escola.

4) **O DESFECHO** com a relativa recomposição da ordem após o Carnaval de 2013, com a conquista do “Prêmio Estandarte de Ouro”, concedido pela Rede Globo de Televisão, pelo enredo “Fama” e do reconhecimento da indesejável distância criada pelo imbróglio que gerou um esforço de aproximação e de reatamento entre os atores envolvidos.

## A Crise

No Salgueiro, ainda em 2012, logo após a boa colocação obtida pela escola com o enredo “Cordel”, os comentários logo foram deixados para trás e todos se voltaram para a escolha do novo enredo para o Carnaval de 2013.

No site *Galeria do Samba*, há um fórum de discussão que agrega diversos usuários interessados em debater assuntos relacionados a escolas de samba do Rio de Janeiro. Nesse grupo, chamado “Espaço Aberto”, diante das notícias de que o Salgueiro traria um enredo sobre a revista *Caras*, criou-se um tópico de debate dedicado a tais rumores. Essa revista possui circulação nacional, apresentando notícias e fotografias relacionadas a personalidades da TV, com flagrantes das celebridades no cotidiano de seus afazeres. Muitos usuários e torcedores do fórum de discussão protestaram afirmando que o enredo era ruim, pois nele “*não havia cunho cultural*”.

Por que um enredo sobre a revista *Caras* não poderia ser executado e um enredo sobre a literatura de cordel havia sido bastante exaltado? O enredo sobre *Caras* era ruim para muitos, pois não se preservava “*um cunho cultural*”, enquanto o enredo do ano anterior sobre o cordel, sem nenhum anúncio de patrocínio explícito, elaborava um tema consagrado de cultura popular brasileira.

O Sanguieiro, entretanto, malgrado as críticas, iria mesmo levar para a Marquês de Sapucaí um enredo com o patrocínio da revista Caras. O Departamento Cultural, tão logo a notícia confirmada, posicionou-se contrário ao enredo. Gustavo Melo, em sua rede social Facebook, afirmou que “*chegou a hora de se despedir*”, diante da escolha contrária ao desejo do Departamento Cultural.

Em conversa informal no dia 4 de abril de 2012, Gustavo contou-me que ele e Eduardo se haviam reunido com Renato e Márcia Lage, e os carnavalescos haviam dito que o enredo poderia ser feito, “*sem o menor constrangimento*”. Gustavo Melo discordava.

Tal opção por esse enredo havia gerado discordância entre Departamento Cultural e carnavalescos, ocasionando uma crise: deveriam permanecer ou abandonar sua função? Depois de muito discutirem, Gustavo e Eduardo decidiram permanecer, porém, depois de mais de dez anos, sem se envolverem na escrita e defesa do enredo que desaprovavam.

Gustavo também contou que a presidente da escola, Regina Celi, os chamou para uma conversa, pedindo que reconsiderassem sua posição e que pensassem em ajudar, mesmo que minimamente, no desenvolvimento do enredo. Ressaltar o papel da presidente da escola é relevante, pois sua posição de liderança emergirá várias vezes como um fator de mediação na divergência entre os dois citados atores.

Eduardo Pinto contemporizou, afirmando que o fato de Regina os haver chamado para uma conversa era bom para ambas as partes. Também atestou que não sabia a respeito de seu futuro dentro da escola, ou seja, se participariam ou não da defesa do enredo, ou mesmo se continuariam no cargo.



Porém, Gustavo Melo queixava-se de um não reconhecimento da relevância da participação do Departamento Cultural no enredo “Cordel” do ano anterior. Segundo o diretor, não haveriam recebido qualquer cumprimento por parte da escola pelos 40 pontos obtidos pelo Salgueiro nesse quesito na apuração do Carnaval de 2012.<sup>16</sup> Esse fator, somado à escolha que consideravam equivocada, talvez haja contribuído na decisão tomada nos dias seguintes.

## A Expansão da Crise

Enquanto essa crise ocorria internamente ao Salgueiro, ganhava corpo a disputa das eleições pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. O compositor do Salgueiro Dudu Botelho, assessor da campanha de Marcelo Freixo, então candidato pelo Partido Socialismo e Liberdade – PSOL – convidou vários amigos, muitos deles que frequentavam ou já frequentaram o grupo “Espaço Aberto” citado anteriormente, para uma reunião com o objetivo de traçar um plano de ação para a mudança de alguns parâmetros no Carnaval carioca. Dentre os membros que participaram da reunião estava Gustavo Melo. A reunião gerou um manifesto com certas diretrizes a serem adotadas no Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro.<sup>17</sup>

O documento<sup>18</sup> contrapunha-se a uma visão tida como mercadológica implementada pela LIESA, e esse posicionamento repercutiu diretamente na querela acerca do enredo do Salgueiro para 2013. Implicitamente, a questão posta pelo manifesto era a de um embate entre dois projetos ideológicos distintos de escolas de samba: de um lado o Carnaval proposto pela LIESA, voltado

16 Gustavo indicava ainda a bonificação de 0,1 dada por um dos jurados do quesito. Essa bonificação, dada por cada julgador somente a um a escola, foi implementada pela LIESA em 2012, para destacar a melhor escola em cada quesito, não indo à frente esse tipo de qualificação “extra”.

17 Texto retirado do link <http://www.marcelofreixo.com.br/portal/docs/carnaval28062012.pdf>, dia 09/02/2014. O manifesto está disponível no Anexo 1.

18 Vale frisar que não é a intenção desse trabalho se debruçar sobre o manifesto. Há inúmeras questões que merecem ser discutidas a partir da observação atenta e do apuro do documento. Porém, é necessário entender que o documento, além de fazer parte de uma ideia formulada sobre cultura e memória do grupo, uma vez que foi assinado por Gustavo Melo, importante ator no drama social relatado, embasa muitas ações do drama.

para a valorização do mercado, do capital financeiro e do capitalismo, tendo como justificativa a realização do desfile como um espetáculo; de outro lado, o Carnaval defendido pelos idealizadores do manifesto, voltado para uma maior participação popular nas escolas de samba e que valorizasse uma “cultura”<sup>19</sup>.

A proposta de Freixo causou alvoroço, gerando opiniões contrárias e favoráveis. O então candidato a prefeito foi entrevistado pelo telejornal RJTV – 2a. Edição, no dia 22 de agosto de 2012. Durante a entrevista, vários assuntos e plataformas de governo foram abordados, incluindo a proposta contida no manifesto. Porém, em sua explanação, Freixo citou diretamente o enredo do Salgueiro para o ano seguinte como ponto a ser combatido:

*“(...)O setor da Secretaria de Cultura irá estabelecer critérios junto com os profissionais do Carnaval para que o dinheiro público... qual o sentido de uma escola de samba que vai fazer um enredo sobre a Ilha de Caras receber subvenção? E só está escolhendo esse tema para ganhar mais dinheiro... dinheiro público tem de ter respeito”<sup>20</sup>.*

Ganhava, então, proporções nacionais uma crítica até então restrita ao Salgueiro e a um pequeno círculo de sambistas próximos ao caso. A crítica claramente dizia que o enredo não possuía “cunho cultural”, e o mesmo atendia exclusivamente aos interesses do patrocínio da revista Caras.

O posicionamento público de Marcelo Freixo, em entrevista a um telejornal de grande audiência, gerou uma série de represálias, também públicas, por parte da escola atingida. O Salgueiro, então, promoveu na noite do dia 25 de agosto de 2012 um ensaio aberto, com o intuito de reunir o maior

19 É possível observar essa questão como um desdobramento da tensão entre os valores tradição x modernidade no Carnaval carioca. Porém, creio ser mais necessário ainda, no mundo social do Carnaval, englobar esse binômio pela tensão visual x samba no pé proposta por Maria Laura Cavalcanti (2006). Creio que essa tensão poderia ser também observada em outros aspectos do Carnaval a serem pesquisados, como no mundo social dos compositores, velha-guarda, comissões de frente, baianas e demais segmentos. Ver a respeito Toji (2006) e Gonçalves (2007, 2010).

20 Retirado do site [www.youtube.com](http://www.youtube.com), dia 08/02/2014.

número de pessoas possíveis em desagravo às críticas recebidas. A fachada da quadra de ensaios estampava uma faixa de ráfia com os dizeres “entrada gratuita”, em vermelho. Na portaria de entrada, um abaixo-assinado em repúdio às críticas recebidas na semana anterior.

Um texto em resposta, intitulado de “Manifesto a Favor da Plena Liberdade de Expressão” foi distribuído, associando a posição defendida por Freixo a um “dirigismo cultural” e defendendo que a plena liberdade de expressão deveria se fazer valer. Questionava-se, então, quem iria definir o que era um enredo considerado cultural ou não,<sup>21</sup> com a intenção de marcar um posicionamento contrário diante das acusações recebidas.

A presidente Regina, simpática à noção de um Carnaval “cultural” como parte integrante do espetáculo, alegava que “a contrapartida de uma obra de arte é a própria obra de arte”, ou seja, a contrapartida cultural dos desfiles das escolas de samba seria o próprio desfile carnavalesco. Para Gustavo Melo, subscrito no manifesto de Freixo, por sua vez, os enredos que optassem por patrocínios de empresas privadas – como era o caso do enredo salgueirense de 2013 com o apoio da revista Caras – não deveriam receber subsídios públicos. Todo esse imbróglio remeteu-me para a atualidade de algumas questões abordadas ainda com o Movimento Folclorista e sua relação com as escolas de samba.

Renata Gonçalves enxerga que há na cena brasileira a “*repercussão de alguns dos temas e dos modos de fazer pesquisa empreendidos por [Édison] Carneiro, lembrando que muitos de seus interesses, como as questões raciais e religiosas, os estudos da cultura popular, o papel do pesquisador, a militância e a atuação política, as políticas públicas educacionais e as políticas de preservação cultural, estão na ordem do dia. Tais temas pautam calorosos debates, cujos principais focos de discussão são antigos*” (GONÇALVES, 2013, p. 239).

---

21 Disponível na Íntegra no Anexo 2.

Complementa que *“nas décadas de 1940 e 1950, o movimento folclórico forneceu o enquadramento predominante de pensamento e de ação sobre um conjunto de fatos culturais atribuídos a segmentos do povo brasileiro, então denominados por folclore. A noção de folclore, defendida por um grande número de pesquisadores, designava o que era considerado produção cultural tradicional, anônima, coletiva, enraizada no homem do povo e em seu território”* (op. cit., p. 244).

Nesse sentido, o movimento corroborou para o fortalecimento de um pensamento de que certas manifestações culturais brasileiras expressariam a cultura autêntica do “povo brasileiro”, uma “nacionalidade” cultural. No caso das escolas de samba do Rio de Janeiro, Gonçalves defende que a tensão entre tradicional e moderno incorporou-se a elas desde a Carta do Samba, publicada na década de 1960 (op. cit., p. 245).

A ideia de tradicional evoca o saudosismo de um tempo passado e harmonioso contraposto a um presente vivido como problemático, em que aspectos fundamentais para a manutenção de uma natureza “autêntica” no Carnaval das escolas de samba estariam sempre correndo perigo de extinção, devendo ser sempre preservadas e protegidas de ameaças.

Esse tipo de visão reverberou não só na realidade social das escolas de samba do Rio de Janeiro cotidiana, mas também nas políticas públicas culturais como, por exemplo, o Plano Nacional de Patrimônio Cultural Imaterial, no qual o samba carioca, nas modalidades de samba de terreiro, samba de partido-alto e samba de enredo, foi titulado no Livro das Formas de Expressão em 2007, em processo liderado pelo Centro Cultural Cartola.

Nesse mesmo período, convidaram-me a participar de uma reunião no Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM – a fim de discutir “um projeto para o Carnaval”. Chegando lá, encontrei Gustavo Melo e, enquanto conversávamos, esclarecia alguns pontos: a instituição havia feito um edital de enredos que envolvessem o tema “Museu e Memória”. Os melhores enredos no Brasil, distribuídos

regionalmente, ganhariam uma premiação em dinheiro. A reunião foi convocada com o intuito de angariar novas propostas de editais que, de fato, interessassem aos próprios sambistas, visto que a proposta inicial não havia obtido êxito.

A história foi interrompida pela chegada do então presidente do IBRAM, José do Nascimento Júnior. A ideia proposta era incentivar os centros culturais e os departamentos culturais das escolas a se ligarem de forma mais íntima às políticas públicas culturais de preservação de memória, principalmente às relativas ao IBRAM. Iniciou-se uma discussão de como, primeiramente, criar uma proposta coerente com os anseios dos sambistas e, posteriormente, implantar uma política pública oportuna. Rogério Rodrigues, membro do grupo Portelaweb e autor de enredos do G.R.E.S. Portela, sugeriu a criação de uma rede de discussões entre os departamentos culturais, pesquisadores, jornalistas e IBRAM. Logo em seguida, Gustavo Melo pediu a palavra.

Estavam também presentes o carnavalesco Sílvio Cunha e o presidente da Porto da Pedra, Francisco José Marins. Gustavo falou que a memória não era o único problema, mas também os enredos patrocinados que não possuíam nenhum cunho cultural, citando firmemente o “iogurte”, do G.R.E.S. Porto da Pedra.<sup>22</sup> Usou adjetivos como “esdrúxulo” e “absurdo” para categorizar o enredo, o que gerou um grande desconforto na sala.

Silêncio sepulcral. Afinal de contas, o presidente da agremiação estava presente e uma discussão, caso o outro revidasse, seria inevitável. O líder, por sua vez, se calou e não houve réplica. Porém, Gustavo Melo se posicionara quanto à concepção de enredo e terminou sua fala afirmando que “*viveu situação igual no Salgueiro nesse ano, com a Caras*”.

---

<sup>22</sup> O G.R.E.S. Porto da Pedra é uma escola de samba localizada no município de São Gonçalo. Trouxe um enredo para o Carnaval de 2012 sobre o iogurte, com o título “Da Seiva Materna ao Equilíbrio da Vida”. A escola recebeu gordo patrocínio da empresa Danone e foi muito criticada pela imprensa especializada e por sambistas pelo fato de trazer um enredo de cunho “não cultural”. Dentre os críticos estavam, principalmente, Gustavo Melo e Eduardo Pinto. Nesse Carnaval, a escola foi rebaixada e, desde então, permanece no Grupo de Acesso.

Há um movimento interessante nesses exemplos: o manifesto encabeçado pelo então candidato a prefeito, Marcelo Freixo; a tentativa de reunião do IBRAM e o processo de patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, liderado pelo Centro Cultural Cartola. Nesses três casos, percebemos a existência de esforços de organização das iniciativas relativas à cultura e à memória nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Em esferas distintas, há também uma preocupação em incluir nesses processos os sambistas, categoria que emerge como tradutora de atores que participam ativamente das origens da festa e vivenciam o cotidiano das escolas. Em paralelo a isso, a preocupação em preservar uma “memória” das escolas de samba emerge como uma ação que visa a preservar a identidade de um ou mais grupos sociais que, por sua vez, podem estar em situação de ameaça em suas práticas tidas como tradicionais.

Gonçalves vai nessa direção, com a seguinte afirmação:

*“a polarização ainda paradigmática para a compreensão das escolas de samba se configura, de um lado, pelo grande campeonato das grandes escolas no Grupo Especial, pela ampla articulação promovida entre mídia, instâncias de governo, turismo, os patronatos – que “aprimoram” um modelo determinado – e, de outro, pelos mecanismos de preservação de aspectos compreendidos como tradicionais, a exemplo das ações de salvaguarda das matrizes do samba, em que uma atenção especial é dada a certas modalidades de samba – como o samba de terreiro, o partido-alto e o samba de enredo, de modo a garantir a diversidade”* (GONÇALVES, 2013, p. 254).

Há, portanto, uma continuidade de pensamento entre as ideias do folclorista e antropólogo Edison Carneiro e a criação de políticas públicas de cultura no Brasil com uma conseqüente reverberação no mundo social vivido, em que o estabelecimento de um modelo contemporâneo “a ser seguido” com relação

à cultura e à memória evoca o conceito de tradição como um passado exemplar e que deve se articular com a experiência dos sujeitos do presente.

Em nosso drama, o fato de o Departamento Cultural do Salgueiro se posicionar contrário a um enredo patrocinado, mas se aliar a experiências de políticas públicas, reflete a preferência por um tipo de enredo cultural, alinhado a uma memória e identidade negras de Pamplona e Chica da Silva, por exemplo, em detrimento de um outro considerado não cultural, aninhado com os atores contemporâneos da cena do Carnaval, como o patrocínio das empresas privadas.

Logo após o evento do IBRAM, Gustavo Melo me contou como se havia desenrolado a questão do enredo “Fama” e as desavenças ocorridas entre o Departamento Cultural e a dupla de carnavalescos. Relatou a existência de diferentes versões das sinopses a respeito do enredo, uma de Márcia Lage; outra do Departamento Cultural.<sup>23</sup> O simples fato de existir uma versão proposta pelo Departamento Cultural havia aumentado o mal-estar entre os dois lados. Regina Duran, por sua vez, decidira: a versão da sinopse seria a dos carnavalescos. Com o cisma sacramentado e as vísceras da desavença expostas ao mundo externo e interno ao Salgueiro, nesse Carnaval de 2013 foi nula a participação do Departamento Cultural na elaboração do enredo da escola.

## **Desfecho: Esforços de Reconciliação?**

O Salgueiro foi o quinto colocado na disputa do título do campeonato de 2013, ganhando o prêmio Estandarte de Ouro de melhor comissão de frente e de enredo. Essa premiação é formada por um grupo de jornalistas e pesquisadores de Carnaval e é financiada pelo Jornal “O Globo”. Existe desde 1972 e

---

<sup>23</sup> Trago as duas versões da sinopse em anexo: primeiro, a versão feita pelos carnavalescos e que foi, de fato, o enredo para o Salgueiro em 2013; depois, a tentativa de uma nova versão da sinopse proposta pelo Departamento Cultural.

é muito valorizada pelos sambistas: ganhar o prêmio agrega valor simbólico a suas carreiras e biografias no mundo social do samba e do Carnaval.

Passado o Carnaval, encontrei o Gustavo para uma conversa em que ele apontava ainda problemas no enredo e reafirmava sua insatisfação<sup>24</sup>. Esses seriam motivos suficientes para o Salgueiro não ganhar o Estandarte de Ouro de melhor enredo. Ele havia mesmo conversado com Renato Lage, ratificado sua opinião contrária na sexta-feira seguinte ao resultado, em um evento com as escolas campeãs do Grupo Especial e do Grupo de Acesso do Carnaval ocorrido na Cidade do Samba.

Podemos perceber com todo esse episódio, portanto, como o fato de assinar um enredo assume grande importância simbólica para a dupla de diretores e como o fato de o Departamento Cultural não haver assinado o enredo de 2013 gerava um vazio na expectativa de reconhecimento do papel também criativo do departamento dentro e fora do Salgueiro. Desde 2002, a participação na narrativa do enredo, da construção do enfoque dos tópicos abordados se tornaram para o Departamento Cultural uma das molas propulsoras de seu espaço de atuação na escola. Sem isso, seu espaço de atuação diminuiria, portanto. O drama e a crise relatadas bem indicam a tensão das disputas que integram o processo criativo de confecção do Carnaval.

Quando um mesmo espaço é disputado, ferramentas são postas à mesa, discursos são formulados e argumentos são evocados como forma de legitimação da atuação. Afinal, o caráter competitivo das escolas de samba do Rio de Janeiro, penso, está presente não só na briga pelo primeiro lugar no desfile realizado na Marquês de Sapucaí, mas também, e

---

24 Gustavo criticava o fato de o trecho do enredo "Pleasure Island" – Ilha do Prazer, que remetia à Ilha de Caras – fugir do foco narrativo, como a diferença encontrada na parte do enredo sobre a fama entre os egípcios, por exemplo. As notas de enredo do Salgueiro no campeonato oficial foram 9,9;9,9;9,9 e 10, esse último oferecido pelo jurado Flávio Freire Xavier. Interessante notar que algumas das justificativas para que o enredo da Fama não merecesse o 10 como a dos jurados Johny Soares e Mariza Moline indicaram justamente essa parte do enredo sobre "Pleasure Island".



principalmente, nas disputas internas às agremiações. O embate carnavalescos *versus* Departamento Cultural fala dessa luta por espaços de atuação no interior das escolas de samba. A busca por um espaço significativo de atuação de alguns setores pode ser entendida como parte integrante do campo de convivência promovido pelos rituais festivos anuais das agremiações. Todos querem seu lugar ao sol.

No dia 27 de março de 2013, realizou-se a festa de aniversário dos 60 anos do Salgueiro. Entrei em contato com Eduardo Pinto para pegar o convite da festividade, enfatizando que seria um evento importante para mim, uma vez que grande parte dos salgueirenses estaria presente. Eduardo de pronto me atendeu, quando combinei de passar no seu trabalho na Avenida Rio Branco, Centro do Rio de Janeiro, no dia seguinte pela manhã. Conversamos brevemente e peguei o convite, prometendo chegar às 20hs. Ao chegar, não encontrei de início os membros do departamento cultural. Avistei uma mesa reservada para eles, ficando por perto. Tão logo passados alguns minutos, avistei Eduardo conversando com uma amiga.

O clima na quadra estava bastante diferente de um ensaio comercial ou de algum ensaio técnico, ocorrido nos dias de sábado e quarta-feira, respectivamente. No meio do espaço, havia mesas e cadeiras dispostas em fileiras, e o local reservado à dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira era diminuto. No suporte em que ficavam exibidas as bandeiras da agremiação, estava exibido o pavilhão do enredo do ano de 1954, de mesmo desenho do pavilhão que enfeitava o camarote presidencial. Eduardo me explicou que aquela bandeira era uma das três réplicas da bandeira original. Aquela réplica ali exposta era a sua.

Logo na entrada havia uma exposição que contava a história da escola, de seus personagens e enredos marcantes: a chegada de Pamplona à escola, a destaque Isabel Valença, a passista Paula do Salgueiro lá estavam

ressaltadas e havia também a descrição de alguns carnavais em que a escola foi campeã. Eduardo estava visivelmente cansado, com a camisa encharcada de suor. Organizara toda a exposição sozinho e iria ainda em casa rapidamente para trocar de camisa.

As placas da exposição, segundo Eduardo, eram as mesmas usadas no evento comemorativo do Jornal Extra em homenagem aos 60 anos do Salgueiro. Leonardo Bruno, organizador daquele outro evento e jornalista, havia oferecido as placas a ele, pois seriam descartadas na desmontagem. Eduardo trouxe então a exposição para a própria agremiação. Uma exposição que iria ser “*jogada no lixo*”, facilitada pela relação de amizade de Leonardo Bruno e Eduardo, seria também agora vista pelos componentes do Salgueiro na quadra da agremiação. Expor aquilo que Eduardo considerava como a memória da escola naquela situação era também dar visibilidade ao trabalho do Departamento Cultural.

Bandeira, placas de exposição, objetos que representam uma intenção de replicar uma “história” da escola compuseram uma cena que deveria representar o aniversário dos 60 anos da agremiação. A memória a que esses objetos remetem, logo, foi evocada para dar sentido à situação que bem revela o compromisso individual de Eduardo com o que ele vê como a promoção de uma “memória do Salgueiro”.

Se tomarmos a noção de memória de forma mais ampla, ela certamente percorre todos os setores da agremiação. Lembranças, sentimentos, fotografias escondidas, troféus em residências, todas essas situações são expressões de memória. Portanto, seria leviano afirmar que a “memória do Salgueiro” se restringiria à atuação do Departamento Cultural e ao material composto por fotografias, jornais e revistas que constituem o conjunto de objetos localizados na casa de Eduardo Pinto.

Porém, cabe ressaltar que sempre que a palavra memória emergiu do Departamento Cultural, relacionava-se diretamente ao acervo que possuíam na casa de Eduardo, um acervo físico, palpável. Diz Eduardo em entrevista<sup>25</sup>:

*“A gente tem um trabalho com a memória muito grande, tudo isso que está no meu quarto dá um trabalho. Fico muito preocupado... sei que não está em situação boa para as pessoas verem, que tem que ter papel especial... mas é o que eu consigo fazer. Se vem uma chuva, um incêndio ou qualquer coisa, a gente perde foto, jornal, a memória do Salgueiro, né. Estamos correndo atrás de uma solução pra isso... Talvez aconteça um projeto com a Petrobras interessante, deve ser nossa salvação pois aí sim conseguiremos digitalizar e tratar adequadamente do acervo.”*

Desse trecho, inferimos que a memória do Salgueiro a qual Eduardo se refere é uma memória física, baseada nos seus guardados, em que essas características gerariam também a sua própria noção de acervo. Em nenhum momento, por exemplo, emergiu a noção de memória ligada a uma oralidade de depoimentos, lembranças ou outros suportes que não fossem palpáveis. Para o Departamento Cultural e, principalmente, para Eduardo, a memória assume um caráter físico do material guardado em sua residência, mas também do que pode ser visto, lembrado e ratificado como forma de constituir a identidade social do Salgueiro.

Um dado relevante é que, institucionalmente, ao menos, o Departamento Cultural tem a noção da guarda da assim entendida memória da escola como um suporte de sua existência em um contexto mais amplo da agremiação. Talvez haja sido esse o motivo que levou Eduardo, literalmente, a suar a camisa para fazer presente pequenos aspectos dessa “memória” na festividade, fortalecendo essa outra di-

---

<sup>25</sup> Entrevista realizada com Eduardo Pinto em 24/07/2011.

menção da atuação do Departamento Cultural que não aquela que havia gerado a grave crise sobre o Enredo que perdurou durante toda a produção do Carnaval de 2013.

Ainda, parece importante considerar que a noção de memória com a qual o Departamento Cultural opera tem como suporte, somada à iniciativa individual de colecionamento de Eduardo, a noção de memória valorizada pelas políticas públicas de patrimônio cultural imaterial tal como expressas na atuação do IBRAM e do CCC, mesmo que inconscientemente. Ao tentar se alinhar com essas duas instituições, faz-se presente a tentativa de aliar o caráter pessoal de guardar a uma tentativa de se fazer notar por um respaldo institucional público de memória e cultura.

Corria a festa. No camarote presidencial estavam pessoas da escola como Djalma Sabiá e convidados, como a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues.<sup>26</sup> Iniciaram-se os festejos com a apresentação de um grupo de dança coreografado por Carlinhos, coreógrafo e passista da escola que frequentemente realiza danças e apresentações nos ensaios de sábado e durante os desfiles da agremiação. Seis pessoas foram chamadas ao centro da quadra, representando cada uma dez anos da escola, totalizando os 60 que a agremiação completava. Dentre essas pessoas, estavam Djalma Sabiá e Iracema Pinto, mãe de Eduardo, homenageados com agradecimentos aos serviços prestados à escola.

Houve em seguida um show de dança afro apresentado por Carlinhos. O ápice da apresentação foi quando chamaram ao centro da quadra da escola os ogans, que entoaram em seus atabaques toques específicos aos diferentes orixás. A quadra ficou animada para a aguardada apresentação da primeira porta-bandeira da escola, Marcela Alves, que retonava à agremiação depois de defender no último Carnaval a G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira.

---

26 Ver a respeito da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, SANTOS, Nilton, 2009

Ela faria par com o então mestre-sala, Sidclei. Sambas antigos da escola, com a presença de todos no meio da quadra, encerraram a festividade.

Comemorar 60 anos, portanto, era evocar a memória afetiva de um tempo, muitas vezes não vivido, mas que fazia parte de um protocolo de “louvar a história” da agremiação como um sinal de respeito. Mas nessa festa, também, o drama social aqui relatado iniciava seu desfecho.

Eduardo contou-me que ele e Renato Lage haviam recomposto suas relações e se haviam disposto a conversar. Era o início de uma reaproximação. De fato, para o Carnaval de 2014, Eduardo Pinto e Gustavo Melo foram convocados para a troca de ideias sobre o enredo “Gaia – A Vida em Nossas Mãos” com os carnavalescos, muito embora a sinopse tenha sido assinada apenas por Renato e Márcia Lage. Era, então, o desfecho do drama social vivido, ou pelo menos de um caráter polifônico do drama que ultrapassou os muros da escola durante os preparativos para o Carnaval de 2013. Seguiu o ritual anual do Carnaval carioca.

## **O ACERVO COMO FACE DE AÇÃO DO DEPARTAMENTO CULTURAL**

### **Breve Histórico de Ações**

Um dos principais motivos que me levaram a pesquisar o Departamento Cultural do Salgueiro foi o trabalho de coletar e armazenar grande quantidade de material relativo à história da escola de samba. O que motivaria, então, Gustavo e Eduardo a colecionarem esse volume físico? Já sabendo que o material colecionado se armazenava majoritariamente na casa de Eduardo Pinto, intrigava-me como o mesmo era organizado e de que forma era disponibilizado.

Eduardo conta que, desde pequeno, colecionava materiais relativos ao Salgueiro e foi crescendo em meio a uma “mania” de colecionar:

*“Quando eu era pequeno, eu andava no centro da cidade comprando LPs, revistas de Carnaval. Minha mãe também sempre colecionou muita coisa, ela era destaque e guardava alguns recortes que saíam dela. Eu sempre tive essa mania, desde pequeno. Como eu gostava de Carnaval, era uma forma de me manter mais perto, de alguma forma<sup>27</sup>.”*

Jacques Le Goff (1996, p. 471) indicou o século XX, principalmente em sua segunda metade, como o século da tendência à digitalização da memória, diferente dos séculos XVIII e XIX, que seriam os séculos “das anotações”.

No caso do Departamento Cultural do Salgueiro, o acúmulo de papéis, fotografias e jornais ganhara, outrora, notoriedade no meio virtual por meio da digitalização do material e de sua exposição no ambiente do *site* do Salgueiro, disponibilizado de forma eletrônica pela primeira vez em 1996.

Todo material coletado até então havia sido digitalizado, pois, segundo Gustavo<sup>28</sup>, havia dificuldade de armazenamento e desejava-se divulgar o trabalho realizado. A partir de 1998, o *site* da agremiação – alimentado pelo Departamento Cultural – assumiria a função de “vitrine da escola para o mundo inteiro”, contendo entrevistas com componentes da escola disponibilizadas no espaço virtual, além de grande parte do acervo abrigado na casa de Eduardo Pinto.

Em 2005, entretanto, todas as informações do *site* (fotografias e revistas, sambas entre outros) foram apagadas por um *hacker*. Segundo Gustavo Melo:

---

27 Entrevista realizada com Eduardo Pinto em 24/07/2011.

28 Depoimento de Gustavo Melo concedido ao autor e a Ricardo Barbieri em 15-01-2010

*“Com o passar do tempo fomos digitalizando todo o nosso acervo, pois não tínhamos onde manter aquilo tudo. A casa do Eduardo estava pequena e colocar na Internet era também uma forma de ter uma cópia de segurança do material. A solução que encontramos era utilizar a ferramenta da Internet, que nos possibilitou a digitalização de grande parte do nosso acervo. Em 2005, houve uma invasão ao site e perdemos tudo. Foi um golpe muito duro pra gente.”*

O conteúdo armazenado no *site*, então, teve de ser “reconstituído” pelos membros do departamento e, simultaneamente, esse ambiente virtual, de modo geral, ganhou cada vez mais destaque no cenário das escolas de samba do Rio de Janeiro. Porém, em 2012, o Departamento Cultural deixou de cuidar do *site* da escola, que passou para a responsabilidade de empresas de *marketing*, momento em que muitas das informações privilegiadas pelo antigo modelo de *site* foram descartadas, como foi o caso de documentos da escola, fotografias e recortes de jornais.

Para o Departamento Cultural, ser “vitrine” e coordenar o conteúdo do *site* seriam outras formas de se fazer visível e mostrar-se ao mundo do Carnaval como uma célula ativa na agremiação – assim como também o era a confecção dos enredos. Ser notado, portanto, era um objetivo valorizado que orientava a atuação de seus organizadores.

Uma outra ação valorizada pelo grupo desde sua criação é a constante realização de exposições. Mesmo esbarrando nos problemas financeiros, como o escasso dinheiro para produzir as ações, as exposições funcionam como um dispositivo para divulgar uma história da escola baseada em uma visão disposta pelo Departamento Cultural, geralmente constituídas por material organizado por Eduardo e que se localiza em sua residência. Relembrar as exposições e os eventos foi uma tarefa árdua para Eduardo no decorrer deste trabalho. Alegando “*esquecimento*” e “*mais de 10 anos de trabalho*”, não foi possível fazer uma descrição completa das ações. Com-

plementei suas informações esparsas com base nas fotografias e matérias de jornalistas encontradas no próprio acervo.

Em 2001, foi realizada a exposição “Isso é Salgueiro”, no Shopping Nova América, bairro de Del Castilho, que tinha como intuito ao mesmo tempo divulgar a história da escola e comercializar as fantasias para o desfile do ano corrente. Conta Eduardo que a comercialização das fantasias, antes do advento da Internet, dava-se pela exposição das roupas na quadra e, em menor parte, por anúncios em jornais e revistas. O ato de expor as fantasias em local público tornaria mais acessível a comercialização das roupas para o Carnaval vindouro, além de chamar atenção para uma outra função considerada importante pelos organizadores do Departamento Cultural no início dos anos 2000: a tarefa de angariar fundos financeiros para a escola.<sup>29</sup> Em 2002, a mesma exposição ocorreu no Botafogo Praia Shopping.

No ano de 2003, Eduardo lembra a exposição “Salgueiro – Minha Paixão, Minha Raiz” em comemoração ao aniversário de 50 anos da escola, porém não lembra o local exato de sua realização. Por fim, Eduardo lembrou a exposição “Isabel Valença” realizada em 2005, em parceria com o Metrô Rio na estação Carioca, no centro da cidade. O sucesso da exposição gerou sua transferência para a quadra da escola, onde ficou exposta nos dias 20 e 23 de setembro, de forma que os componentes da agremiação puderam apreciá-la.

Por exemplo, ao nos depararmos com a matéria “Salgueiro: um Departamento Cultural de respeito”, de Cláudio Rocha de Jesus, encontramos uma breve descrição de algumas das ações empreendidas pelo grupo. Nessa matéria, o ano da exposição de Isabel Valença mencionado é 2004<sup>30</sup>:

---

29 O Departamento Cultural também foi responsável por realizar reuniões em eventos da quadra com fins de captação de patrocínio, principalmente nos anos de 1999, 2000 e 2001. Conta Eduardo que havia um camarote disponibilizado com esse fim, onde o grupo levava à quadra investidores interessados em patrocinar a escola. Os responsáveis por esse intermédio, na época, era o Departamento Cultural.

30 Retirado em 14/03/2014. <http://www.sidneyrezende.com/noticia/184894>



“— *Homenagens a personalidades nas festas de protótipos – Carnaval 2000/2001;*

— *Homenagem à porta-bandeira Estandília na festa de protótipos – Carnaval 2003;*

— *Homenagens ao jornalista Luís Lobo 2002/2003;*

— *Exposição Isabel Valença, realizada em 2004, na Estação do Metrô da Carioca;*

— *Exposição na quadra de ensaios;*

— *Recebem visitas de alunos e grupos no barracão da escola*<sup>31</sup>.”

O fato de essas exposições terem por base o material que o Departamento Cultural possui sobre a escola acaba gerando a autoatribuição e a atribuição dos salgueirenses do papel de “guardião” da memória da escola ao Departamento Cultural, associando instantaneamente os assuntos relativos à memória e passado ao Departamento Cultural. Expor a memória da escola através dessas diferentes iniciativas legitimaria, portanto, a atuação do departamento dentro da agremiação nesse patamar.

## **Vasculhando a Memória-Acervo do Departamento Cultural**

No dia 20 de outubro de 2013, encontrei-me com Gustavo Melo e Eduardo Pinto no Shopping Tijuca, localizado no bairro de mesmo nome. A programação seria tripla: visitar a exposição promovida pelo Departamento Cultural no local, dentro do projeto intitulado “Tijuca Antiga”, almoçarmos

---

<sup>31</sup> Atualmente, o recurso a exposições é utilizado também pelo Departamento Cultural da Portela. Geralmente composta por placas de acetato ou impressas em plotter, dispostas em paredes, as exposições não contam com grande aporte financeiro para produção. Durante o mês de janeiro de 2014, por exemplo, o grupo realizou a exposição “Memórias do Valongo: capoeira, identidade e diversidade”.

e, depois, irmos à casa de Eduardo conhecer o material que guardava ali. A direção do Shopping Tijuca haveria contatado o departamento de marketing da escola com a solicitação de uma exposição sobre o Salgueiro, comemorando e enaltecendo a região da Tijuca. Para tanto, o Salgueiro realizou uma mostra em comemoração aos seus 60 anos.

A exposição ficou localizada no saguão principal do shopping. Vislumbrei, então, a possibilidade de ver a exposição juntamente com Gustavo Melo no domingo, dia em que almoçaríamos, pois seria uma boa oportunidade para que me explicasse a lógica da exposição, de onde vinham as informações e outros dados.

Assim que cheguei ao shopping, encontrei Gustavo na entrada principal. Com um rosto empalidecido e sem jeito, me falou:

- Vini, tenho uma péssima notícia.
- O que foi, Gustavo?
- A exposição acabou. Ontem. Achei que dia 19 era hoje, mas foi ontem.

Encontramos Eduardo Pinto em uma loja do time de futebol Flamengo. Ele estava apreensivo, pois tinha de comprar uma camisa do clube de futebol para ir à final de escolha de samba de enredo da Imperatriz Leopoldinense. Para o Carnaval de 2014, a escola estava apresentando um enredo sobre o ex-jogador do Flamengo, Zico. Feita a compra, nos sentamos em um restaurante na praça de alimentação.

Gustavo logo perguntou:

- Como está sua pesquisa, Vini?

Respondi que estava indo bem, já havia qualificado e discutido com a banca alguns caminhos possíveis. Um dos enfoques principais seriam as diferentes

narrativas de memória existentes no Salgueiro, em que eles possuíam uma narrativa própria também sobre o tema, além de enfocarem a cultura com destaque. Expliquei que, por esse motivo, era de suma importância mostrar a narrativa deles através do que eles de fato faziam na agremiação e os objetos da casa de Eduardo.

Os dois fizeram menção positiva, dizendo ser um trabalho muito interessante. Resolvemos almoçar e Gustavo Melo contou que Renato Lage havia telefonado para reatar relações, assim como havia ocorrido com Eduardo Pinto no camarote do Salgueiro, na comemoração dos 60 anos da escola. Haveriam conversado então sobre o enredo de 2014, ao qual Gustavo fez algumas ponderações. Disse também que Renato reclamou dos sambas inscritos na disputa do ano, pois havia um excesso de “afro” e não era isso o que ele queria. Gustavo, por sua vez, retrucou, afirmando que a sinopse escrita dava margens a esse tipo de interpretação. Os dois despediram-se cordialmente, conforme relatou.

Sobre o Carnaval de 2013, “Fama”, Eduardo ressaltou o apoio recebido da presidente que voltara a chamá-los para participarem da defesa do enredo em 2014. Ainda não haviam decidido se iriam atender ao pedido. Eduardo contou também que encontrou um compositor descontente do Salgueiro que havia perdido a disputa de samba na escola. Seu samba não seria “afro”, em atendimento à orientação recebida dos carnavalescos, e entretanto o samba campeão estava cheio de expressões “afro”.

Gustavo e Eduardo solidarizavam-se com o descontentamento do compositor, mas lembravam que um compositor sempre “confia no seu taco”. A parceria de Dudu Botelho, um dos compositores da parceria campeã, por exemplo, que já conhecendo o modo de trabalho dos carnavalescos, haveria “bancado” a parte “afro” do samba e, segundo eles, conquistado a escola, tanto que o samba teria sido campeão por unanimidade.<sup>32</sup>

---

32 Mais uma vez a questão afro emerge na escola como uma problemática. Ao passo que o Departamento Cultural a vê como uma interpretação possível, o posicionamento de Renato Lage e de alguns compositores tende à posição contrária.

Com o fim do almoço, rumamos à casa de Eduardo Pinto. Ali, estava presente um grande avanço de pesquisa. Como disse certa vez Rachel Valença em um dos almoços em sua casa, “a intimidade máxima de uma pessoa é a sua casa”. Eduardo, portanto, estava me recebendo em seu ambiente de vida mais íntimo e isso deveria ser valorizado, ainda mais pelo fato de sempre se mostrar reticente em relação à pesquisa. A relação de confiança entre pesquisador e pesquisado, assim, estabelecia-se com laços mais sólidos e era um desafio, nesse caso, estreitá-las a ponto de conseguir realizar o trabalho.

Eduardo reside na Rua Almirante Cochrane, rua importante no fluxo da região tijuicana. Entrei por último. A sala, com muitos móveis antigos e almofadas, estava repleta de fotografias da escola em diversas situações: desfiles, fotos de Iracema Pinto, sua mãe etc. Gustavo, em tom de brincadeira, indagou a Eduardo sobre o porquê de não haver nenhuma foto dele ali na sala. Eduardo riu.

Iracema saía do banho. Bem educada, desconfiada por não me conhecer, cumprimentou-me e falou para “ficar à vontade”. Atravessamos a sala, a cozinha e logo chegamos em um pequeno quarto de empregada onde estava o material. Eduardo disse que precisava de espaço no seu quarto e por isso haveria colocado tudo naquele espaço em caixas cinza.



Quarto de Eduardo onde fica guardado o material.

Porém, dentro do quarto estavam também produtos de limpeza, esteiras de palha, fantasias de carnavais anteriores – uma capa e um chapéu –

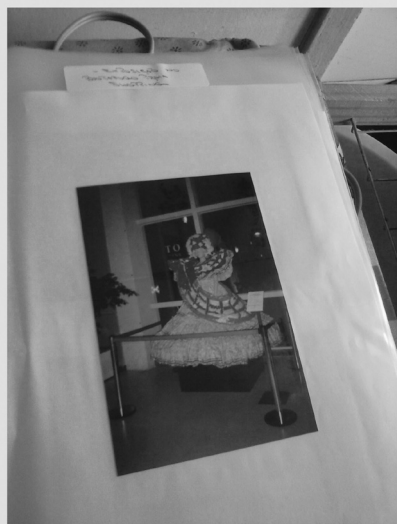


Foto em catálogo de baiana em exposição no Botafogo Praia Shopping

– assim como uma maleta de palha com velas e incensos. Começamos a tirar todos esses elementos de cima das caixas para abri-las. Eduardo perguntou se “precisa mesmo?” abrir as caixas. Foi convencido por Gustavo e assim abrimos uma caixa.

Memórias emergiam daqueles materiais, sobretudo por meio das fotografias nas quais histórias sobre as pessoas que nelas estavam retratadas eram lembradas. Acharam uma fotografia de Regina Celi como destaque de um carro, antes de tornar-se presi-



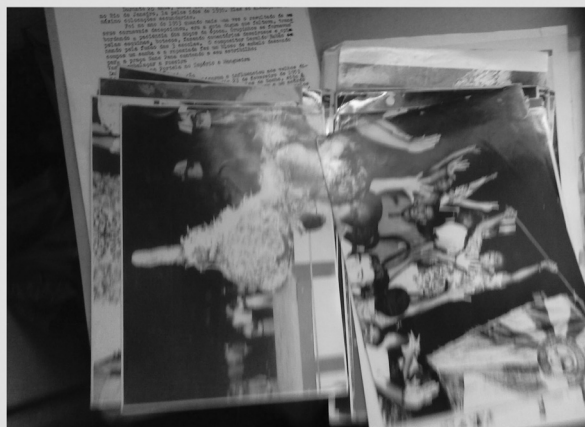
Fotos em catálogo de festa da Diretoria Cultural, em 1999 e desfile de protótipos, em 2000

dente da escola. Iracema, por sua vez, afirmara no momento que faria questão de mostrar a fotografia pessoalmente.

Nesse breve momento, pude observar que algumas fotografias, geralmente as mais recentes, a partir de 1999, estavam organizadas em um catálogo

logo improvisado em um fichário identificado por evento ocorrido. Cada foto possuía uma etiqueta própria e uma base de papel A4, ora com uma, ora com duas fotografias cada.

Algumas fotografias mais antigas, geralmente aquelas em preto e branco, esta-



Fotos utilizadas na comemoração dos 60 anos do Salgueiro, evento organizado pelo Jornal Extra.



Fotos utilizadas na comemoração dos 60 anos do Salgueiro, evento organizado pelo Jornal Extra.

vam armazenadas em uma pasta preta de papelão. Segundo Gustavo, estavam separadas daquele jeito pois haviam sido utilizadas no evento de comemoração dos 60 anos do Salgueiro, promovida pelo Jornal Extra e de cuja equipe de organização Gustavo Melo participou, juntamente com Leonardo Bruno.

Perguntei sobre a origem das fotos e dos materiais ali armazenados. Em sua maioria eram doações, respondeu-me Eduardo. Por exemplo, Osmar e Isabel Valença haviam doado muitas fotos para o diretor, talvez por conta da relação de confiança e amizade existente. Também, muitas revistas haviam sido compradas em sebos e lojas, afinal, era um “divertimento” que ele possuía desde muito tempo, antes mesmo de se tornar diretor cultural da escola.

Mas uma outra forma curiosa de angariar acervo ocorria através do que Gustavo denominou de “Elza do bem.”<sup>33</sup> Isso foi constatado no momento em que pegamos um álbum de fotografias e Eduardo exclamou que o álbum era de outra pessoa: “tenho de devolver”.

Mas, segundo ele, se estava ali estava bem guardado, era um “roubo do bem”, mesmo que houvesse a intenção de devolução posterior. Os dois disseram várias vezes que pelo barracão, ao entrarem em salas, viam livros de fantasias, croquis, etc. tratados com descaso, de forma que, nesses instantes, pegavam o material pois sabiam que ali, em suas mãos, o material estaria bem armazenado e não seria jogado fora.

O apego de Eduardo ao material armazenado tornou-se visível. Guardar aqueles itens eram notadamente uma forma de o diretor se manter próximo à escola, assim como legitimar-se como uma espécie de guardião de suas lembranças. Perguntei-lhe se não possuía também materiais digitalizados e gravações. Dissera que sim, mas que estava tudo desorganizado no computador. Muitos dos depoimentos que possuía, inclusive, haveriam sido doados pelo jornalista Haroldo Costa.

33 “Elza” é uma gíria comumente utilizada no meio GLBT – Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros para roubo.

Uma das histórias levantadas pelas fotografias foi significativa. Em 1997, com o objetivo de captação de patrocínio, haviam feito reuniões na quadra e convidado empresas e investidores para que conhecessem a escola, reservando um camarote para tal. Entretanto, o episódio haveria gerado desconforto em algumas pessoas na escola, o que quase o destituiria de seu cargo no Departamento Cultural. Eduardo atribuía o ocorrido a uma secretária que pressionava os convidados do camarote a participarem do ensaio e a quem ele chamara a atenção. Ela, descontente, queixara-se a Miro Garcia, patrono da escola na época, que, por sua vez, pedira a Guilherme Nóbrega, diretor da escola, para extirpar o Departamento Cultural do quadro de diretores. O pedido foi realizado.

Eduardo havia pedido ao então captador de patrocínio do enredo sobre o Pantanal (1998) para interceder junto a Miro em seu favor. A situação se havia esclarecido em uma festa na casa de Miro quando Eduardo explicara sua versão do episódio a Miro, esclarecendo que atuava junto ao departamento de marketing sempre em prol do Carnaval do Salgueiro e nunca em benefício próprio. Tudo se resolveu e o Departamento Cultural voltou a existir com Eduardo à sua frente.

A secretária em questão havia sido despedida e, segundo Eduardo, guardava muita coisa da escola, “muitos papéis”. Eduardo, nesse cenário, descobriu raridades que haviam sido guardadas desde a década de 1970, como sinopses de enredo tidas como perdidas, letras de samba, entre outros, e, dessa forma, incorporou ao seu acervo todo esse material com a justificativa de manter a memória da escola preservada.

No dia dessa visita, só consegui pesquisar duas caixas, pois Gustavo e Eduardo estavam com pressa para ir à final de sambas-enredo da Imperatriz Leopoldinense. Combinamos que iríamos ao Centro Cultural Salgueiro<sup>34</sup> na terça-feira seguinte. Contaram que lá, por enquanto, só funcionava o depar-

34 O Centro Cultural foi recém-inaugurado e se localiza ao lado da quadra de ensaios na Rua Silva Teles. Iremos nos aprofundar nesse assunto durante o capítulo 3.

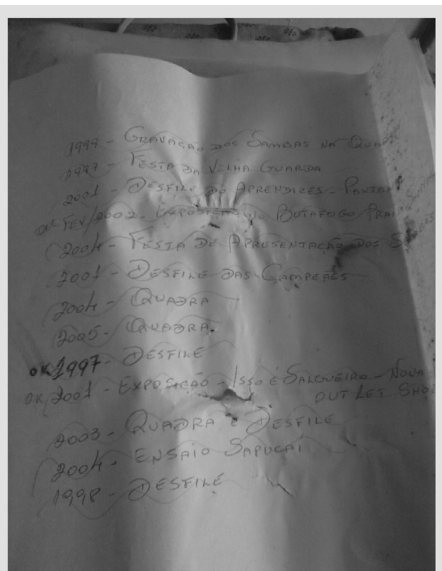


tamento de marketing e a secretaria. O Departamento Cultural havia conseguido uma sala, mas o acervo não estava lá, pois ainda não havia condições seguras para tal feito.

Na semana seguinte, liguei para Gustavo e sugeri um plano de ação para arrumar o acervo: separaríamos por tipo de suporte todo o material, facilitando sua busca. Com isso eu também poderia observar o que o Departamento Cultural considerava como relevante na história da agremiação. Além da proposta funcionar como uma estratégia de pesquisa, a ideia era gerar uma classificação – fotos, revistas, jornais etc – a partir das necessidades deles. Gustavo aceitou de pronto. Eduardo também.

## Re-organizando a Memória Como Estratégia de Pesquisa

No dia 9 de janeiro de 2014, iniciamos os trabalhos de organização e a proposta era separar o acervo por categorias estabelecidas em consenso com eles: hemeroteca, fotografias, geral, fantasias e croquis, enredos e propostas de enredo, revistas diversas, revistas do salgueiro, certificados, documentos, capas de LPs. As categorias foram surgindo à medida que olhávamos o acervo. Muitas pastas foram classificadas como “para ver depois”, pois incluíam uma infinidade de letras de sambas concorrentes, documentos e anotações.



Lista de fotografias organizadas por ano e alocadas em álbuns

A cada caixa, uma surpresa. Havia materiais de que o próprio Eduardo se esquecera.

Por exemplo, minutos antes de abrirmos a terceira caixa do dia, Eduardo comentou que lamentava muito ter entregado a Fu, ex-presidente da escola entre os anos de 2000 até 2009, uma cópia da ata de fundação que Djalma Sabiá lhe havia entregue. Pouco tempo depois, encontrei a cópia da ata em uma pasta e Eduardo exclamou: *“Nossa, agora que fiquei animado. Achei que havia perdido. É tanta coisa que a gente se perde aqui...”*

Revimos, em meio a “achados e perdidos”, quase metade das caixas. Ficaram faltando seis caixas, que seriam vistas na próxima semana, na companhia de Alexandre Medeiros, bibliotecário amigo do grupo, e Gustavo Melo.

Na terça-feira seguinte, dia que havíamos marcado de nos encontrar novamente, ao abrir o site globo.com, me deparei com a notícia de que o vice-presidente do Salgueiro, Marcelo Tijolo, havia sido baleado no escritório de trabalho de Chiquinho da Mangueira, deputado estadual ao qual prestava serviços. Muitas foram as especulações surgidas. Primeiramente, a notícia dizia que Tijolo havia levado seis tiros. Depois, outras fontes noticiavam coisas distintas: dois tiros, um tiro, em um mar impreciso de informações.

Vários atentados sofridos por personagens ligados ao mundo do Carnaval já ocorreram na cidade, atingindo dirigentes de altos cargos em escolas de samba. Casos como o de Maninho e Guaraci, no próprio Salgueiro, Paulinho de Andrade, filho de Castor de Andrade, da Mocidade Independente de Padre Miguel, estamparam as páginas de jornal vinculando as escolas de samba carioca à violência urbana da cidade do Rio de Janeiro.

Imediatamente, enviei uma mensagem de celular para Eduardo, comentando:

— Acho que hoje ficará difícil nos encontrarmos, não é?

Eduardo respondeu:

— De forma alguma. Às 20h, na minha casa.

Lá chegando, notei que Iracema estava um pouco perplexa. Porém, nem ela nem Eduardo pareciam estar sentindo a morte de alguém próximo. Esperávamos Gustavo Melo, que, dessa vez, também participaria da organização do material das caixas que restavam, mas começamos os trabalhos sem ele. Alexandre Medeiros teve um imprevisto e não conseguiu comparecer.

Começamos a abrir as caixas e a reordenar o material de acordo com as categorias que havíamos estabelecido. Quando finalizamos a primeira caixa, chegou Gustavo Melo e decidimos parar para comer uma pizza que havíamos pedido pouco antes.

No meio da conversa, Iracema e Eduardo discutiram sobre se eram do conselho deliberativo da escola ou não. Eduardo dizia que não, que eram beneméritos; Iracema dizia que sim, que todo benemérito virava conselheiro. Logo se esqueceu o assunto. Porém, o fato de não saberem esse detalhe com exatidão traduz a situação singular do lugar do prestígio de ambos na escola. Ser conselheiro ou não pouco importava, pois o status e o acesso às informações restritas dentro da agremiação permaneceriam iguais.

Organizamos as outras poucas caixas que restavam. Na hora de colocarmos as fotos nos lugares, Gustavo abriu duas caixas que não haviam sido vistas proposadamente: eram caixas com fotos pessoais de Eduardo: viagens particulares, mas também de desfile em outras escolas ou no próprio Salgueiro.

Por exemplo, nessa caixa, a primeira coisa que vi foi um álbum com fotos de Iracema. Propus a organização de uma coleção Iracema Pinto, assim como havíamos criado com diversos materiais relativos à Paula do Sal-

gueiro<sup>35</sup>, que possuía mais de 100 fotos doadas pela família após sua morte, entre outros materiais. Eduardo recusou a ideia, pois considerava aquelas fotos como acervo pessoal. Mas, se Iracema era destaque da escola, por que não era acervo do Salgueiro? Visto esse lugar instável de Iracema – entre ser a mãe ou a destaque – percebi claramente que a história do Salgueiro se entrelaçava intimamente à história pessoal de Eduardo Pinto e a dúvida posta fazia parte dessa mistura identitária.

Na última caixa a ser pesquisada, Gustavo viu uma foto em que o setor 1 da Marquês de Sapucaí aparecia levemente ocupado. Era fim de tarde e a foto aparentava o início da abertura dos portões de um dia de Carnaval. Gustavo exclamou, logo querendo digitalizar a foto para guardar em seu computador:

— Que máximo, Eduardo!

Eduardo Pinto, então, traduziu com sua resposta um incômodo sentimento:

— O máximo para quem, Gustavo?



---

35 Paula do Salgueiro foi uma passista da escola que destacou-se dentro do mundo social dos dançarinos de samba na década de 1970.

## OS SABIÁS DO SALGUEIRO

Sentado em um trono ornado com chifres de rinoceronte, Djalma Sabiá desfilou em sua escola de coração, o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, no Carnaval de 2014. Posicionado no carro abre-alas, o primeiro carro alegórico a atravessar a Marquês de Sapucaí, “Seu Sabiá”, como foi chamado na transmissão da Rede Globo, ocupava ali uma posição de destaque.

Comumente, é lembrado como “*único fundador vivo*” da escola de samba Salgueiro (Rafael Arantes, O DIA, 2013) ou, como no programa “Encontro”, apresentado por Fátima Bernardes na Rede Globo, como “*uma pessoa que nasceu três anos antes da fundação da primeira escola de samba, a Deixa Falar*” (visto em 09/01/14). Seu tempo de vida e sua antiga ligação com o mundo social das escolas de samba e do Carnaval no Rio de Janeiro é tratado como comprovação de sua importância, aparecendo como “*presente na escola desde a fundação*” e como “*parte do folclore da agremiação, pessoa que cultiva com seus conselhos.*” (Jornal do Brasil, 11/02/1996, p. 84).

A origem de seu apelido, contada pelo próprio, também apela para seu tempo de vida na escola, mostrado na reportagem do programa da Rede Globo e no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: haveria surgido porque o técnico de um outro time de futebol, o qual Sabiá jogava contra, gritou para “*quebrar as pernas de Sabiá do menino que estava jo-*

*gando bem*”. O apelido de Sabiá pode, também, haver surgido pelo técnico haver interpelado Djalma, de fato, gritando por seu apelido.

Em outra edição do Jornal do Brasil, Djalma foi apelidado de “*prefeitinho do Salgueiro*”, pois, desde 1969, organizara uma procissão de São Sebastião pelas ruas do morro. A partir daí, somado ao seu histórico na escola, seu papel de liderança teria ganhado destaque no cotidiano da agremiação (Jornal do Brasil, 20/01/1987, p. 32), atuando também como compositor da escola e conquistando diversas vitórias nos concursos de sambas de enredo.

Prefeitinho, Sabiá, compositor, folclore e fundador são atributos que buscam dar conta do papel do sambista percebido como uma figura relevante no contexto do Salgueiro. Caminham, portanto, no sentido de entender sua experiência de vida e poder de atuação no espaço da escola como preponderantes para os sucessivos destaques dados à sua figura.

Atualmente, mora em uma quitinete na rua Conde de Bonfim, bairro da Tijuca. Desperta a curiosidade e é requisitado quase diariamente por pesquisadores, jornalistas, curiosos e membros da agremiação que desejam saber mais sobre o passado da escola. Sabiá diz que esse assédio não é “*nenhum problema, é passatempo*”, pois durante os dias permanece em casa durante um longo tempo em função de problemas de locomoção.

Em minhas visitas a Djalma Sabiá, pude presenciar muitos jornalistas em ação ou agendando entrevistas. Ao chegar em sua casa, na companhia do jornalista Rafael Arantes, do jornal O Dia, no dia 17 de dezembro de 2013, havia dois sujeitos que queriam convidá-lo para ser o tema do enredo de um bloco da Tijuca; outra vez, contou-me sobre a entrevista concedida ao jornalista Leonardo Bruno, que escreveu o livro “Explode Coração”, parte integrante da coleção Cadernos de Samba<sup>36</sup>. O vai e vem de curiosos em sua casa é constante, sendo

36 A Coleção *Cadernos de Samba* reúne livros escritos por jornalistas e pesquisadores de Carnaval, organizada pelo jornalista Aydano Motta nas mais variadas temáticas e recortes, sempre referentes às escolas de samba do Rio de Janeiro.

sempre requisitado para eventos e entrevistas por uma valorização de sua história na agremiação.

Nesse capítulo, buscarei compreender a trajetória de Djalma Sabiá como um lugar de elaboração da memória do Salgueiro. Valorizo sua história de vida, o seu próprio entendimento do que é o Salgueiro, algumas de suas relações na escola de samba e, em especial, a coleção de recortes de jornais e fotografias exposta em sua residência. Seus receios e negativas com relação ao meu interesse de pesquisa junto aos conflitos inerentes à sua experiência na escola de samba fazem parte do processo de pesquisa e iluminam a narrativa. Focarei, inicialmente, em minhas visitas a Djalma Sabiá e a tentativa de uma pesquisa etnográfica mais profunda a partir de seu acervo. Após, iremos refletir sobre os dados coletados e as narrativas, entrelaçadas com a própria biografia de Sabiá, anunciadas e encenadas.

## **DIÁRIO DE CAMPO – TENTATIVAS, FRUSTRAÇÕES E REPENSANDO PELO DIFÍCIL**

### **Rio de Janeiro, 26 de Novembro de 2012 – O Primeiro Contato**

Desci do metrô por volta de 14h. Já caminhando pelo coração da Grande Tijuca – Praça Saens Peña – não conseguia entender onde se localizava a residência de Djalma Sabiá. Disse-me que morava na rua Conde de Bonfim, em uma vila de casas antigas, mas, no ponto que me informara, não havia nenhum tipo de vila e muito menos casas, somente prédios.

Parei em uma loja de colchões que ele me havia dado como referência para achar sua casa e perguntei onde morava Djalma Sabiá. A vendedora respondeu: “*Aquele do Salgueiro? Mora aqui do lado*”. De fato, ali morava ele.



Porta de entrada da casa de Djalma Sabiá

Era um improvável portão enferrujado encravado no meio da selva de pedra urbana. Quando aberto, desvelava uma vila de casas modestas com um grande quintal coletivo, plantas e chão de terra. Chamei, mas ninguém atendeu. Como o portão estava aberto, decidi entrar, ainda receoso de estar invadindo sua residência.

Curiosamente, a vila de casas não possuía nenhum morador, somente Djalma. Deparei-me logo com um emblema do Salgueiro que fazia parte da decoração de uma escada de entrada. Muito pro-

provavelmente, aquela era a casa de Djalma Sabiá. Caminhei poucos passos e parei em frente à escada. Chamei seu nome. Dentro de instantes fui recebido por ele: vestia uma camisa do Salgueiro sem ano datado, calça de cetim brilhoso – provavelmente já utilizada em algum desfile anterior – e sandálias de dedo. Mandou-me sentar.

Nas paredes, estavam penduradas fotografias, troféus, placas de homenagem e recortes de jornais envoltos por uma proteção plástica azul-claro, parecida com aquelas usadas para expor os alvarás de funcionamento e legalidade em estabelecimentos comerciais. De fato, uma coleção numerosa que expunha em veias abertas toda a relação do dono da casa com sua escola de samba. Ao menos, essa foi a sensação que tive à primeira vista.

Djalma estava acabando de lavar a louça. Sua esposa, Estandília – antiga porta-bandeira da escola – estava internada e Djalma estava um pouco



preocupado com a situação. Entre um prato lavado e outro, contava-me da situação de sua mulher e de como empreendia tarefas domésticas com facilidade. Não se importava com o fato de lavar louça ou de pendurar roupa no varal. Até gostava, isso o distraía quando não estava ocupado dando entrevistas ou arrumando seu material.

Nesse momento inicial, minha visita tinha o objetivo bem definido de verificar o que Djalma Sabiá possuía em seu acervo e, de acordo com sua disponibilidade, poderia ceder para digitalização e composição do acervo do CCC. Ali estava como o pesquisador do CCC, mas já traçava paralelos com o ato de guardar exercido também pelo Departamento Cultural. Inquietava-me aos poucos.

Perguntei a ele desde quando colecionava todos aqueles objetos e imagens. Disse-me que juntava tudo desde que fundou o Salgueiro e que era uma vocação, um dom de Deus. Certa vez, contou, uma pesquisadora espírita foi visitá-lo e afirmou: “*isso é um dom que o senhor tem, Djalma. Uma missão*”. Djalma assumia esse discurso com garbo, orgulho.



Sala de Djalma Sabiá

A saleta em que sentamos era pequena. Ali estava um fogão sem panelas, uma pia com pratos e copos pendurados que pingavam, denunciando que haviam acabado de serem lavados. Uma cafeteira compunha o cenário em pleno funcionamento: assim que cheguei, o

anfitrião, que já havia deixado o pó e água em ponto de bala, colocou-a para trabalhar. Uma TV em mesa de madeira com CDs e DVDs de samba também enfeitavam a cena. Por muitas vezes, em nossas visitas, esses equipamentos seriam acionados auxiliando na conversa e integrando suas narrativas.

Iniciamos uma conversa sobre as coisas que ele havia guardado sobre o Salgueiro, e eu disse que o Departamento Cultural do Salgueiro também tinha muita coisa sobre a escola, perguntando se ele tinha conhecimento do fato. Djalma respondeu que tinha: *“o Eduardo tem muita coisa, mas todos eles ficam na aba do Seu Djalma aqui. Esses garotos querem mudar o curso da história e não pode ser assim”*. E completou: *“não adianta, esses caras quando sobem no poder é fogo. Andam de nariz empinado pra cima e pra baixo e querem botar tudo do jeito deles”*.

Também reclamou da postura do Departamento Cultural quanto ao novo estatuto da escola, pois, nessa época, um novo estatuto tinha de ser aprovado e o chamaram para a leitura da aprovação, pois Djalma era fundador da escola e membro do conselho deliberativo. Ficara chateado por não ter nenhuma menção à quadra localizada no morro do Salgueiro, e sim somente a da Rua Silva Teles, assim como não mencionavam o Seu Cabeça Branca<sup>37</sup> como ex-presidente, e sim Miro, Maninho, entre outros. Djalma contou que havia reclamado com os filhos de Regina Duran, presidente da agremiação, e com Renato Raposo, diretor jurídico da escola, mas nada foi feito e o estatuto continuara como estava anteriormente.

De fato, diz o estatuto sobre a sede:

*Art. 1 – O GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DO SALGUEIRO (também denominado SALGUEIRO ou pela sigla GRESAS), fundado em 5 de março de 1953, com sede na Rua Silva*

37 Euclides Panar, conhecido como “Cabeça Branca”, foi presidente do Salgueiro no ano de 1976.

*Teles, nº 104, Andaraí, na Cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, (grifo meu) é uma sociedade civil, sem fins econômicos, de utilidade pública (decreto lei nº 936 de 16 de setembro de 1959), inspirada e fundamentada em princípios democráticos. (ESTATUTO, [www.salgueiro.com.br](http://www.salgueiro.com.br), visto em 18 de Dezembro de 2013).*

Esses e outros resmungos de Djalma levantam questões pertinentes para refletir sobre a função da fofoca no mundo do samba. Esse assunto já foi observado no trabalho de Barbieri, que opera com a ideia de Alba Zaluvar de que a noção de “política, no contexto de uma escola de samba, estaria associada à fofoca, à violação de regras, à reciprocidade desfeita e se opõe à união, ao esforço comum, à solidariedade” (ZALUAR, 1985, p.37, APUD: BARBIERI, 2012, p. 110).

Para Barbieri “as redes de relações sociais encetadas pela “fofoca”, objeto de estudo de reflexões sociológicas significativas, exercem aqui protagonismo interessante. Após os eventos da escola, durante as visitas ao barracão, e mesmo em encontros pelas ruas da Ilha do Governador, sempre os componentes da Dendê comentavam comigo algo sobre a escola.” (BARBIERI, 2012, p. 170).

Dessa forma, a fofoca pode associar-se à ideia de política dentro da agremiação, em que o ato de fofocar pode funcionar como ferramenta de um grupo ou indivíduo para a legitimação ou deslegitimação de um ato qualquer. Em nosso caso, a fofoca funciona como um meio de transmissão de informações, muitas vezes em tom de sigilo, mas que dão corpo ao quadro de análise antropológica do campo.

Max Gluckman indica a fofoca como um mecanismo de coesão e interação social de um grupo. Para ele, um grupo social passa grande parte do seu tempo fofocando, isso é, falando de outras pessoas, e quando isso ocorre em grupos pequenos é possível observar a fofoca como um processo culturalmente determinado: “*I propose to illustrate the social affiliations of this*

*process and to suggest that gossip, and even scandal, have important positive virtues. Clearly they maintain the unity, morals and values of social groups.*" (GLUCKMAN, 1963, p. 308).

Quando Djalma fofoca sobre alguma situação que ocorre na agremiação, há uma intenção de, ao mesmo tempo, posicionar-se como detentor da informação, endossar alguma ação positiva realizada e de alertar sobre os possíveis desvios, em tom depreciativo ou elogioso. Elias e Scotson, em "Estabelecidos e Outsiders" (2000) enfrentam também o assunto da fofoca em um capítulo, no qual diferenciam a fofoca depreciativa daquela elogiosa. Enquanto esta última tenta agregar a imagem do sujeito ao grupo, elogian-do algum ponto de sua personalidade, ação ou status, a fofoca depreciativa, que busca corromper e degradar sua imagem no grupo, possui a função de afastar cada vez mais o sujeito do grupo social.

A fofoca é também avaliada por Luciana Carvalho para a importância do trabalho do antropólogo:

*"Evidentemente, não chega a ser impossível lidar analiticamente com fofocas e segredos de informantes, uma vez que eles não precisam ser revelados no texto para que ganhem valor como informação. O próprio fato de poder reconhecê-los como aspecto da espécie de intimidade cúmplice estabelecida entre pesquisador e pesquisado parece-me essencial como dado antropológico"* (CARVALHO, 2005, p. 218).

Destaca, ainda, como, por vezes, a fofoca é contada em campo ao antropólogo não aparece explícita no texto, pois "(...) ainda que muitas informações obtidas por meio de trocas verbais relativamente "sigilosas" não estejam escritas aqui, elas, sem dúvida, organizam o texto subliminarmente" (IDEM).

Sabiá, portanto, não concordava com a diretoria cultural, pois ela não "batia de frente" com as coisas que ele considerava erradas na escola, sobre-

tudo com o que não considerava como pertencentes ao passado da Escola de Samba Salgueiro. Não admitia que “*mudassem o curso da história*”. Mesmo sabendo que eu estava lá com o objetivo de convencê-lo a integrar seu acervo ao CCC, Djalma parecia ignorar esse fato e fofocava comigo sobre suas insatisfações. Embate geracional, pois.

Enquanto conversávamos, observava cuidadosamente o ambiente e o que mais me intrigava era a existência de uma antessala separada por uma fina cortina de cetim vinho. Djalma fazia questão de separar o ambiente entre uma saleta preparada para receber visitas e o restante da sua casa. Por meio dessa cortina, sua casa se dividia em um ambiente público e outro privado.

Djalma contou que por trás da cortina vinho havia uma relíquia “*que os salgueirenses ficam loucos pra ter*”: a ata de fundação do Salgueiro, que, segundo seu relato, foi salva por ele na década de 1960, depois de uma forte chuva que inundou a quadra da escola no morro do Salgueiro. Djalma era diretor de patrimônio na época e essa teria sido uma das poucas coisas que conseguira salvar da força das águas.

Nesse sentido, enxergo a casa de Djalma dividida entre uma região de fachada onde o ator encena – a saleta para pesquisadores – e a parte por trás da cortina vinho, que funciona como uma espécie de bastidores. Trazemos à tona Goffman com algumas reflexões.

O autor defende que “*a representação de um indivíduo numa região de fachada pode ser vista como um esforço para dar a aparência de que sua atividade nessa região mantém e incorpora certos padrões*” (GOFFMAN, 2004, p. 102). Logo, essa região na casa de Djalma Sabiá o comporta como um ator que faz desse espaço um ambiente propício para encenar padrões e comportamentos necessários para a construção de um personagem. Logo, Djalma atua “*compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de*



Aparelhos eletrônicos na sala de Djalma Sabiá.

*fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele” (op. cit., p. 29).*

Em contraponto, o autor também apresenta a região de fundo ou bastidores, que seria o local onde não precisaria se encenar e viver de fachada e *“as ilusões e impressões são abertamente construídas”*(op. cit., p. 106). Logo, o personagem criado para tomar a cena da fachada com um objetivo no espaço do fundo poderia deixar ser representado. Goffman complementa que *“muito comumente a região de fundo de uma representação fica localizada numa extremidade onde ela está sendo apre-*

*sentada, ficando separada por uma divisão e passagens protegidas. Sendo as regiões da fachada e do fundo adjacentes desta maneira, um ator colocado na fachada pode receber ajuda da retaguarda enquanto a representação está em curso e interrompê-la momentaneamente para pequenos períodos de descanso. Geralmente, sem dúvida, a região de fundo será o lugar onde o ator pode confiantemente esperar que nenhum membro do público penetre”* (op. cit., p. 107).

No caso de Djalma, os bastidores funcionam não só como refúgio de descanso e ambiente privado, diferente da área comum e pública. Em algumas ocasiões, presenciei a entrada de Djalma no ambiente privado como menção a pegar livros ou outros materiais que complementassem seu discurso narrativo representado na cena. Em nenhum momento foi feita a menção de que eu po-

deria acessar o “outro lado”, endossando o fato de que Djalma ali escondia algo que eu não poderia ver: se sim, somente com o seu consentimento, demonstrando uma hierarquia de poder bem definida naquela situação relacional.

Ana Margarete Heye, em “*A Questão da Moradia Numa Favela do Rio de Janeiro ou: Como ter Anthropological Blues Sem Sair de Casa*” discorre sobre a moradia na favela de Matta Machado. Djalma Sabiá não mora em uma favela – apesar de, frequentemente, referir-se à sua casa como barraco, em uma alusão implícita ao passado vivido no morro do Salgueiro. Porém, as reflexões de Heye ajudam a compreender o simbolismo do espaço da casa.

Ana deduziu:

*“Aos moradores importava colocar o aparelho de televisão de maneira que fosse a primeira coisa a ser vista por quem entrasse na casa, como já tinha observado em outras casas, notei o arranjo usual de fotos de família, flores de plástico, calendários – os objetos que demarcam e caracterizam a Shrine área. Tinha escapado à minha observação, e foi para mim a primeira instância concreta da validade do método fotográfico de observação – ou da superioridade da câmara sobre meus olhos – o arranjo de móveis em miniatura em frente da televisão. Diante da foto tornou-se patente que este arranjo de móveis em miniatura representava para os moradores da casa a disposição ideal de móveis da sala – ou hospitality área no termo de colier. O tapete, mesa de centro, quatro cadeiras em volta – uma caixa de fósforo, aliás, representa a mesa de centro – formam uma disposição espacial não replicável no espaço real da sala desta casa, ou em geral de outras casas de Mata Machado”.* (HEYE, 1980, p. 124)

Mais abaixo completa:

*“As cadeiras em miniatura são de matéria plástica, de produção industrial, destinadas ao mercado infantil, pertencem à categoria “brin-*

*quedo”. No caso, foram apropriadas para a categoria “enfeite”, uma categoria “adulta”, e não são utilizadas por crianças em brincadeiras. Sua função, tanto para os moradores crianças ou adultos da casa em questão arranjo de mão, é reproduzir em termos simbólicos um arranjo de móveis impraticável na atualidade do espaço, mas indicando um arranjo futuro possível se e quando houver espaço e móveis”. (op. cit.).*

Na casa de Djalma, saltam aos olhos fotografias que, penduradas, dominam a maioria das paredes e elementos da sala de visitas, copa e cozinha – o espaço aberto aos visitantes. A porta da geladeira, por exemplo, geralmente decoradas com ímãs de geladeira com telefones úteis e outros itens, na casa de Djalma se representa repleta de matérias de jornais.

De fato, as fotografias no espaço de Djalma não eram familiares, mas visavam apresentar ao visitante sua trajetória no Salgueiro. Mesmo que Djalma recebesse a visita de muitos de seus familiares, suas fotos não estavam ali presentes – salvo o caso de Estandília, sua atual companheira, também apresentada em algumas matérias sobre a sua trajetória no Salgueiro, mesmo não havendo nenhuma menção à vida privada do casal off-Salgueiro. As biografias de Djalma Sabiá e da escola de samba Salgueiro, portanto, entrelaçavam-se.

Tomamos o café preparado por Djalma. Despedi-me com a promessa de retornar em breve para digitalizar parte de seu acervo, cooptando-o para o Centro Cultural Cartola. Não voltei, por problemas técnicos da instituição que impediram a ação prevista, mas me questionava incessantemente: o que queria dizer com todos aqueles objetos pendurados na parede?

Para Djalma Sabiá, ter o material em mãos e receber pesquisadores e curiosos pode ser encarado como um projeto com diferentes intenções: manutenção do seu prestígio na escola – afinal, ter em mãos material escasso referente ao passado da escola era considerado, por ele e seus pares, um





símbolo de poder – e um afago em seu próprio ego, uma vez que a idade avançada e o passar dos anos o fez perder seu lugar ativo na agremiação.

A semente da dúvida estava plantada. Se antes pensava somente o Departamento Cultural como uma instância “do guardar” dentro do Salgueiro, pensaria, firme e progressivamente, a possibilidade de Djalma Sabiá como um novo foco de pesquisa.

### **Rio de Janeiro, 29 de Outubro de 2013 – Novo Contato, Novos Objetivos**

Nesse dia, quase um ano depois do primeiro contato, retomei o contato por telefone com Djalma Sabiá. Identifiquei-me como ex-pesquisador do CCC, mas que estava realizando uma pesquisa relativa ao Salgueiro e, dessa forma, queria conversar com ele. Djalma foi bastante simpático, mostrando lembrar-se de mim. Expliquei-lhe sobre meu interesse nas memórias do Salgueiro, mas Djalma quis conversar sobre o enredo do Carnaval de

2014 e o samba de Xande de Pilares, Dudu Botelho, Betinho de Pilares, Rodrigo Raposo e Jassa, que havia sido escolhido como a canção oficial para o desfile há poucas semanas. Djalma estava descontente.

O sambista propôs uma nova visita na mesma semana, mesmo dia em que já havia agendado com outro pesquisador. Eu poderia ir junto, no mesmo horário, já que “*a história é uma só, a mesma para os dois*”. Essa situação me recordou das situações de enquadramento de memória citados por Pollack. O fato de marcar dois pesquisadores atestando que “*a história é a mesma*” sugere que, para Sabiá, os fatos narrados seriam os mesmos para quem quer que fosse ali entrevistá-lo, tal qual uma receita de bolo. Assim como possuía sua saleta já preparada para qualquer pesquisador que lá fosse pesquisar sobre o Salgueiro, com uma memória devidamente por ele selecionada, a fala acompanhava o enquadramento das memórias de fotografias e recortes de jornais. Eram memórias, portanto, enquadradas em seu discurso e em suas paredes, que davam, por sua vez, sentido a um “selfie” de Djalma Sabiá.

Djalma havia recebido na semana anterior uma homenagem no G.R.E.S. Império da Tijuca e havia levado uma foto e matéria de jornal de um dos grandes compositores da escola. A família do compositor, por sua vez, estava na quadra e havia ficado muito emocionada. Falou da nova quadra da Império da Tijuca, na rua Paulo De Frontin, que iria sediar os ensaios da escola que antes ocorriam na rua Medeiros Pássaros, dentro do morro da Formiga, onde se concentra grande parte dos desfilantes da escola. Comentou que o Império da Tijuca “*iria tomar a Tijuca se o presidente soubesse administrar a quadra*”, pois não iriam esquecer a quadra do morro como o Salgueiro havia feito.

Quando entrei no assunto “memória do Salgueiro”, ele me disse: “*não existe memória no Salgueiro*”. Foi além, dizendo que falar de memória no

Salgueiro era complicado, perigoso e mesmo ele poderia “*levar pedradas na rua*” ou “*dar em morte*”. Por isso, afirmou: “*Você pode até perguntar, mas muitas coisas eu não vou responder*”.

Marcamos a visita para o dia 1º de novembro. Desliguei o telefone agitado com tal situação. Eram alguns não ditos que não seriam respondidos, de forma assumida, e isso me intrigava de maneira considerável.

### **Rio de Janeiro, 1 de Novembro de 2013 – Uma Amigável Conversa**

Cheguei à casa de Djalma Sabiá às 8:30h, pois ele me havia alertado de que, quanto mais cedo chegasse, mais a “*cabeça funcionaria melhor, estaria mais fresca*”. Notei, logo quando cheguei, a porta aberta, mas a casa vazia. Chamei por Djalma, que saiu por detrás da cortina vinho para me receber.

Dentro da casa havia uma mesa posta com uma toalha branca e duas cadeiras posicionadas, uma de frente à outra. Era uma cena pronta à espera dos atores que encenariam o diálogo: o antropólogo e o sambista. Automaticamente nos cumprimentamos e Djalma ligou a cafeteira que já esperava novamente um simples toque para entrar em ação.

Sentei-me. Logo, expliquei para Sabiá sobre minha pesquisa, observando que versava sobre diferentes narrativas e representações acerca do Salgueiro existentes dentro da escola, envolvendo os diferentes sentidos de cultura e memória que emergiam, mostrando que o Salgueiro podia ser enxergado, dentre tantas visões, como um espaço de disputa de diferentes visões. Djalma me olhou fixamente, com um semblante sério, mas ao mesmo tempo desconfiado. Certamente, não havia entendido a minha proposta – e talvez não o devesse, de fato.

Mais um pouco de conversa sobre os sambas que havia escrito para o Salgueiro e perguntei-lhe sobre como havia surgido a ideia de colecionar

coisas sobre o Salgueiro. Respondeu-me que já gostava de colecionar desde pequeno, mas que Wachako<sup>38</sup> lhe chamou atenção para a importância de colecionar, principalmente as “coisas” relativas à escola. A partir daí, teria começado a colecionar tudo que achava interessante sobre o Salgueiro, além de haver juntado muito material ao qual tinha acesso cotidianamente, fato privilegiado por sua posição de destaque na escola ora como diretor de patrimônio, ora como vice-presidente.

Completo dizendo que o fato de colecionar servia para mostrar que aquele tempo de memória de suas fotos e objetos era diferente de agora, pois no presente era o dinheiro pelo dinheiro, “*puro marketing*”. Perguntei a ele quando essa mudança de tempo havia ocorrido, ou seja, quando o dinheiro havia entrado, de fato, na organização das escolas de samba, dando início a um “tempo do capitalismo”, com a excessiva valorização do dinheiro. Djalma afirmou que começou com a gravadora Top Tape, quando “*o início das gravações dos sambas em LP encareceu tudo. Quando a Top Tape começou a dar um adiantamento substancial para os compositores, em 1976, o olho das pessoas cresceu. Aí o samba virou “mapa da mina”, todo mundo quer um pouquinho*”.

Dessa forma, Djalma aponta para a ocorrência de uma mudança de tempo: sai-se de um tempo passado em que o dinheiro no meio social do samba, segundo ele, não era tão valorizado, para um tempo presente, no qual o “capitalismo” tece relações diretas com as escolas de samba. Logo, um tempo passado, sem a presença maciça do dinheiro, é valorizado em detrimento de um tempo presente, em que “*o capitalismo havia tomado conta do Carnaval*”.

O grande problema do “capitalismo”, para Djalma, seria a responsabilidade que tem sobre a perda de importância da memória para as escolas. Em tempos de dinheiro, “*ninguém quer saber sobre o passado, só pensam em*

---

38 Wachako era um personagem da infância de Djalma Sabiá. Dono de um armazém e papelaria nas redondezas da Tijuca, assinava o livro de ouro do Salgueiro e, observando a disposição de Djalma em guardar, incentivou-o também a tal ato. Na loja, que até hoje é regida pela família de Wachako, Djalma tira as cópias de materiais e compra os suportes para as exposições em suas paredes.

*ganhar dinheiro e passar por cima de todo mundo*”. Mesmo assim, enfatiza que, apesar das dificuldades, a memória teria um papel importante em todos os lados da vida, principalmente no Carnaval<sup>39</sup>.

Entretanto, interessante é notar que a marca da passagem do tempo para Djalma é justamente ligada à sua função de compositor na escola, exaltando as gravações de samba de enredo da gravadora Top Tape como a marca dessa mudança. O seu “eu” compositor salta à frente na afirmação, quando observamos que há uma amargura camuflada no fato de após 1976, Djalma Sabiá não haver mais conquistado nenhum título de samba de enredo no Salgueiro.

A partir do momento em que seu último concurso vencido foi exatamente o de 1976, segundo ele, as disputas de samba começavam a ganhar contornos de altos investimentos em torcidas e produção na medida em que as premiações por direito autoral cresciam vertiginosamente. Nesse cenário de mudanças, houve um deslocamento e não concordância de Djalma com os presentes moldes. Por tal razão decidiu não mais concorrer à disputas<sup>40</sup>.

Em outro momento, ao falar da inauguração da atual quadra do Salgueiro, localizada na Rua Silva Teles, bairro da Tijuca, quando, segundo Sabiá “*a escola foi expulsa da sua verdadeira quadra, no morro, por irresponsabilidade de Osmar Valença, que não pagou os devidos impostos*”, prontamente apontou para uma matéria de jornal, indagando-me:

— Vê ali aquela matéria. Adivinha em homenagem a quem essa quadra foi feita?

---

39 Em uma analogia bastante curiosa, falou-me que se eu quisesse saber o que era certo ou errado bastava comparar os dez mandamentos com os sete pecados capitais: de um lado, o mito dos dez mandamentos de Jesus Cristo a Moisés que “deveriam ser seguidos por qualquer pessoa normal e correta”. De outro lado, os sete pecados capitais: gula, avareza, luxúria, ira, inveja, preguiça e vaidade. Esses não deveriam ser seguidos e eram os responsáveis pela situação caótica do Salgueiro.

40 Para saber mais sobre as mudanças no processo de composição dos sambas de enredo, ver PRADO, Yuri. “Aspectos Estilísticos e Transformações do Samba-Enredo sob o Ponto de Vista Melódico”, USP, FAPESP, São Paulo, 2009.

Naquele momento, não consegui ler a tal matéria. As letras eram miúdas, o papel estava demasiado gasto e o plástico azul que protegia o jornal contra as intempéries prejudicava a vista. Afora isso, a pressão que Djalma exercia mim, naquela circunstância, poderia ser sentida em léguas de distância. Ele esperava que alguma resposta fosse dita e, mais ainda, alguma que correspondesse às suas expectativas.

— Ainda não achou? Mas é tão fácil... – desafiou-me Djalma, enquanto ainda tentava ler.

Em um palpite, respondi:

— Ah! Em homenagem ao senhor!

Concordou acenando a cabeça positivamente e esboçando um leve sorriso. Porém, afirmara que sabia que aquilo ali era uma “jogada”. Tudo aquilo era capitalismo, em que ele era usado pelo poder do dinheiro. Em outros momentos, voltará a falar no poder do dinheiro e como o sambista – incluindo ele próprio – sofre com o que considera com tais interferências. Afirma que usam sua imagem para ganhar dinheiro e por isso, a cultura é muito voltada para o capitalismo, esquecendo o sambista, quando deveria ser o contrário. Como diz no depoimento dado ao Centro Cultural Cartola:

*“O sambista não tá com nada! O próprio povo não tem reação pra saber o que é o sentido da nossa cultura: se entrega, se vende, é igual o tempo do cativo que nego só fala de dinheiro. E digo que o dinheiro não é tudo não... e o status da escola? Se ela for a falência, nego vai tudo pro buraco. As pessoas estão cada uma cuidando de si, por isso eu digo: tem muita estrela pra pouco céu. Não sei se nas outras é assim, mas no Salgueiro é assim. (...)Quando o samba era no morro, a gente saía do barraco e estava dentro da escola. A hegemonia era nossa, mas hoje acabou essa hegemonia. Havia outras culturas se infiltrando com ou-*

*tras ideias, mas a hegemonia era nossa. Hoje, pra quem quer dinheiro, o samba melhorou. A ganância por poder e posição, dinheiro, tá muito forte... a quadra saiu do morro pra Maxwell, os sambistas do morro acreditam que estão sendo ajudados, mas não estão. Pra deslocar do morro do Salgueiro e ir pra quadra é um trabalho! Ainda mais com essas violências aí, que é melhor nem falar muito, não. Tornou-se um ambiente mais fúnebre de cobranças e outras coisas mais.”*

Vale frisar que o discurso de um poder financeiro interferindo no que seria o samba enquanto manifestação cultural aparece não só na fala de Djalma Sabiá, mas também no Dossiê das Matrizes do Samba Carioca, promovido pelo IPHAN na ocasião da titulação da modalidade enquanto patrimônio imaterial.

O dossiê apresenta algumas pistas de como esse assunto é abordado, mesmo que de forma menos explícita. Os termos “dinheiro” e “capitalismo” não aparecem de forma clara e aberta como na fala de Djalma Sabiá, mas é possível fazer uma analogia com as palavras “indústria” e “mercado”, que, no documento, representam os mesmos fantasmas do interlocutor.

O dossiê atesta:

*“É inegável, no entanto, que o impacto dessas políticas – do samba – no mercado se faz sentir de forma clara e alguns estudos, ainda tímidos, dão conta do impacto do samba e das escolas de samba na economia da cidade, evidenciando o mercado como um dos importantes atores do samba na atualidade”. (DOSSIÊ, 2006, p.109).*

As práticas mercadológicas e industriais, então, são consideradas como atrizes do processo cotidiano de prática do samba carioca, mesmo que seja defendido ser prudente afastar a noção de um samba “mercado-lógico” – capitalista – de uma ideia mais afeita às comunidades e redes de sociabilidades tecidas:

*“Nesse sentido, a definição das três manifestações de samba aqui consideradas como eixos de definição das matrizes do gênero (partido-alto, samba de terreiro e samba de enredo) contempla exatamente o pólo deste contínuo mais distante dos meios de circulação massiva de música, da indústria do entretenimento, do mercado musical global. Estas expressam em suas estruturas musicais fundamentais as relações de sociabilidade cultivadas em ambientes sociais específicos, constituindo-se num patrimônio” (op. cit., p. 23).*

Dessa forma, há uma ideia de que o samba deve ser preservado, de acordo com o dossiê, mas essa preservação automaticamente exclui um samba “de mercado, do dinheiro”, culpabilizando-os pela falta de prática das matrizes do samba em detrimento do soerguimento de um outro tipo de samba:

*“A partir dos anos 1960 e 1970, e mais acentuadamente nas duas últimas décadas do século, no entanto, com o crescimento da indústria do espetáculo e do turismo, com a globalização – a imposição de modelos e padrões importados na área cultural e no consumo em geral – e com a crise urbana que esgarçou o tecido social nas metrópoles – afrouxando-se laços de solidariedade e sentimentos de grupo – pode-se observar uma redução na valorização dessas matrizes do samba, com a diminuição dos espaços tradicionais para a sua manifestação.*

*Deve-se registrar também o sentimento, descrito por sambistas “da antiga”, de risco de perda de parte do patrimônio musical e da história do samba, pois estão na memória dos mais velhos ou preservados de forma precária; a padronização de modelos (refrões fortes, letras mais curtas, andamento acelerado), com o desaparecimento da riqueza rítmica e melódica dos sambas-enredos, a partir da explosão comercial dos anos 70 e da transformação do desfile principal num grande espetáculo; (...)o afastamento de sambistas tradicionais das esferas de decisão dos espaços que ajudaram a construir com seu gênio criativo. (op. cit., p. 112).*



Observados os trechos expostos, percebo que o discurso de Djalma Sabiá coaduna com aquele assumido pelo dossiê. Há uma espécie de “demonização” do dinheiro e do capitalismo, apontando-os como responsáveis por uma mudança significativa nas estruturas do samba<sup>41</sup>. Nesse ritmo, valoriza a memória que coleta e expõe, pois, segundo ele, seria uma base para “enxergar o futuro”, contra as ameaças do capitalismo e sendo a base constituída pelos sambistas antigos das escolas, os sambistas do morro, que não deveriam ser esquecidos.

Djalma enfatizou que, naquele tempo, o sambista de raiz do morro, “*o que sustenta o samba mesmo*”, era mais reconhecido e valorizado. O ato de guardar memórias daquele tempo, então, assumiria o papel afirmador da posição daqueles mais atuantes no passado da agremiação. Percebi que havia uma



Djalma no ato de apontar para a fotografia de Pamplona

maior preocupação em expor na saleta fotos de pessoas antigas no Salgueiro como Haroldo Costa, Fernando Pamplona, Rosa Magalhães, sua mulher Estandilia, Calça Larga, entre outros. Em alguns relatos que empreendia sobre a escola, com alguma historieta, anedota ou drama, Djalma encenava, apontando o

41 Nesse ponto estão em jogo, de um lado, o dossiê e o Plano de Patrimônio Imaterial, no caso do samba carioca e suas três vertentes. Trazem uma versão bem definida da “problemática” enfrentada pela cultura brasileira contemporânea, enquadrando assim um discurso, dentre tantos, do histórico e das relações presentes das escolas de samba do Carnaval carioca. Por outro lado, temos Djalma Sabiá com um desfile em comunhão com o primeiro. Não tenho a intenção de aprofundar discussões como a noção de tradição observada no dossiê, enquadramentos de memória, dentre outros aspectos relevantes. Porém, friso que o fato desse discurso brindar com o de Djalma Sabiá, intencionalmente ou não, é um dado a ser respeitado.

dedo junto de sua fala, mostrando a foto de alguém ou de algum episódio ou algum recorte de jornal.

Sabiá me contava sobre o episódio da chegada de Fernando Pamplona ao morro. Dissera que foi escolhido para ciceronear o carnavalesco, uma vez que conhecia bem a localidade. Ao falar do episódio, apontou imediatamente para a fotografia do carnavalesco, bem mais novo, pendurada ao lado da fotografia de Haroldo Costa. Logo, o ato pode ser considerado como uma expressão máxima do teatro que interpreta: cena, fachada e encenação fazem parte dessa dinâmica goffmaniana vivida por Djalma, em que os artefatos expostos são partes integrantes da encenação.

Os objetos e fotografias expostos possuem tripla função: em primeiro lugar, compõem a ribalta em que Djalma pisa para se mostrar como ator fundamental de sua escola de coração; em segundo lugar, compõem um coletivo de memórias que possui a função, ora museal, ora santuário, de representar fragmentos da escola de samba Salgueiro coletados.

Ainda, sendo uma memória “selecionada” através da ótica de Sabiá, essa coleção se faz importante para chegarmos ao terceiro ponto: a representação que Djalma Sabiá faz do Salgueiro mistura-se com a própria construção de sua biografia. Coletar materiais sobre o Salgueiro e expô-los é, portanto, expor fragmentos de sua própria vida. Apontar para um sambista ou episódio na parede é apontar para uma passagem biográfica, finalmente, em uma forma saudosista do vivido.

Voltamos a falar sobre memória e perguntei a Djalma sobre o que ele havia, de fato, guardado em sua casa e em que tipos de suporte. Disse que guardava jornais, fotografias, livros e os troféus que estavam ali expostos em sua sala. Afirmou que ali onde estávamos não era sua residência oficial, e sim em Campo Grande, onde morava sua companheira, Estandília. Porém, o terreno onde reside na Tijuca, segundo Djalma, “era

*do jogo do bicho, que quando perdeu sua força na Saens Pena, foi dividido pelo locatário em vários quartos para aluguel*<sup>42</sup>”. Como, na época, o filho de Sabiá, cujo nome não quis revelar, sofria com problemas de alcoolismo e precisava ser tratado, Djalma alugou o quarto e, mesmo depois de sua morte, resolvera ficar por ali mesmo por ser mais cômodo para ele, pois “*fica perto dos amigos do morro*”.

Em seguida, um ponto em que toquei durante nossa conversa deixou-o feliz naquele momento: era a notícia de que o Salgueiro iria construir um centro de memória em sua homenagem. Dias antes, o *site* Carnavalesco noticiou tal fato. Chamar-se-ia “Centro de Memória Djalma Sabiá” e, para ele, a construção era um grande avanço na história do Salgueiro, pois Regina Duran, presidente da escola, iria criar uma sede administrativa, um andar de exposição e outro para funcionar como centro de memória. Porém, mesmo que o centro de memória fosse criado, deixou claro que “*nada original do acervo sairá para lá. Somente cópia ou digitalização*”.

Mais um pouco de tempo transcorreu e o café ficou pronto. Depois que o tomamos, voltei ao assunto perguntando por que ele acreditava ser usado pelo Salgueiro. Dessa vez Djalma desconversou. Disse que se falasse demais poderia até morrer. Limitou-se a dizer que era usado pelos “*interesses do capitalismo*”, e que o Salgueiro, hoje, “*estava muito capitalista*”.

Esse “*medo de morrer*” traduz em poucos termos o tabu do dito e do não dito por Sabiá. “*Falar demais*”, ou seja, revelar detalhes em demasia e francamente suas expectativas, frustrações e opiniões seria não só colocar sua vida em risco, teoricamente, mas também descortinar todos os seus pontos de vista.

---

42 Sobre esse assunto, quando questionei a Djalma qual seria a origem daquela vila, a forma com que havia alugado, desconversou dizendo que o que interessava era que vivia ali, “*com preço muito abaixo do mercado*”, e o dono era muito seu amigo. Mudou o rumo da conversa em seguida.

O medo dentro das escolas de samba do Rio de Janeiro forma um imaginário nutritivo nos sambistas, principalmente com os sucessivos casos de mortes envolvendo bicheiros ou críticos ao mecenato do jogo do bicho. Ir contra determinado fato ou situação pode custar caro a um indivíduo não só com a vida, mas com represálias dos mais diversos tipos. Essa relação de Djalma com o medo pode-se traduzir em mais um trecho do depoimento que cedeu ao Centro Cultural Cartola:

*“Alguns compositores me procuram pra conversar, perguntando porque está assim. Eu digo que é porque a escola se transformou em uma escola do medo, não em uma escola democrática. No nosso tempo do morro, o presidente dava a palavra para quem quisesse falar. Dava a palavra pra diretoria, para o plenário, mas isso acabou. Tá igual o tempo do cativeiro: nego é amarrado no tronco se falar demais, e assim está na escola de samba. Se tornou um ambiente de medo e outras coisas mais.”*

Para Djalma Sabiá, o tabu do não dito funciona como um tradutor social do “*não quero dizer*”. Isso é, o fato de não discursar sobre um assunto, no caso desta pesquisa, pode ser interpretado também como uma medida intencional de não querer falar sobre algo como modo de prevenção, até mesmo da própria vida.

Mudamos o assunto e Sabiá citou a ocorrência do programa de sócio-torcedor lançado pela escola. O programa consiste no pagamento de uma “*mensalidade com o valor de R\$29, via boleto bancário, e dará direito a uma série de benefícios exclusivos, entre eles carteirinha e camisa, descontos em ingressos para quadra e produtos da escola e concursos exclusivos*”. (O DIA ONLINE, 2013)<sup>43</sup>.

Esse programa coordenado pela agremiação havia feito, sem a ciência de Djalma Sabiá, uma grande carteirinha com mais de um metro com seu retrato, na qual ele havia ganhado o título de sócio-torcedor número 1. Djalma acreditava que aquilo havia sido feito não só por respeito a ele, mas

43 Consultado em 12/12/2013.

também porque interessava à diretoria da escola ter o novo projeto associado à sua imagem, pois ele era o único fundador vivo. Tudo isso era um dos lados do tal “*interesse do capitalismo que acabava com as escolas de samba*”, como frisou repetidas vezes ao contar esse episódio.

A matemática de Djalma era simples: os sócios do novo projeto teriam direito ao voto nas eleições do ano seguinte, e por conseguinte, se sentiriam beneficiados pelo programa de sócio-torcedor. Logo, a atual chapa seria reeleita<sup>44</sup>. Se não fosse a própria atual presidente Regina, outra pessoa que a representasse, como um de seus filhos, poderia sucedê-la.

Após a frutífera conversa, despedimo-nos. Prometi voltar em breve com o intuito de coletar mais informações.



Carteira de sócio-torcedor número 1 exposta em sua parede.

## Rio de Janeiro, 26 de Novembro de 2013 – Imprevisto do Campo

Cheguei à casa de Djalma debaixo de uma grande chuva. Atrasei-me em aproximadamente uma hora, já havendo ligado para avisar do problema. Chegando lá, Djalma estava sentado com uma mulher, aparentando seus 40 anos. Eles conversavam alegremente, o que me

<sup>44</sup> Para saber mais sobre a faceta das disputas e o significado das “políticas” dentro de uma escola de samba, ver Ricardo Barbieri, em seu livro “A Acadêmicos do Dendê Quer Brilhar na Sapucaí”.

deixou bastante intrigado: se havia marcado comigo, o que fazia aquela mulher em uma conversa tão amigável? Certamente, meu trabalho de campo do dia estaria bastante prejudicado.

Djalma, que logo me recebeu, mandou-me sentar. Não me apresentou à mulher e continuaram conversando sem se importar com minha presença. Depois de aproximadamente dez minutos com minha presença ali ignorada, fiz menção de levantar-me e voltar em outro dia, já que a conversa transcorria seriamente sobre os exames médicos da senhora e sobre o passado da família.

Nesse momento, Djalma me apresentou à Tânia, sua filha. A conversa foi retomada e Djalma reclamou que ela não o procurava, mas, em contrapartida, Tânia também o acusava de não procura. Já inserido na conversa, perguntei à Tânia se ela gostava de samba, se acompanhava o Salgueiro assim como seu pai. Respondeu que gostava, mas que Djalma nunca a levava nos ensaios, confidenciando em voz baixa a mim: “*não sou Salgueiro, sou Viradouro*”.

Tânia queria desfilar no Salgueiro:

— Pai, eu quero desfilar lá esse ano. Você tem de conseguir uma fantasia pra mim.

Djalma respondeu:

— Tânia, você precisa ensaiar.

Djalma defendia a ideia de que era necessário ensaiar regularmente para conseguir uma fantasia. Sua mulher, Estandília, havia estado no ensaio na semana anterior e lhe contou o que ocorria. Todos os componentes entregavam a carteira para os diretores de harmonia a fim de que anotassem a presença em uma prancheta. Sendo assim, Tânia deveria seguir as regras e ensaiar como qualquer outro componente.

Mas Tânia se negava, alegando que muitos conseguiram fantasia sem ensaiar. Por que ela não poderia conseguir? Djalma, por sua vez, recusava-se a pedir, pois para ele era por esse tipo de atitude que o Salgueiro estava assim, “*desse jeito*”.

O assunto se encerrou e um silêncio pesado se instalou na sala. Senti-me no meio de um conflito familiar. Tânia quebrou o silêncio, dizendo que queria uma camisa do Salgueiro, pois não tinha nenhuma. Djalma atravessou a cortina vinho e voltou com uma camisa. Era simples: do tipo camiseta da cor branca, trazia somente uma figura no meio com as fotos de dois personagens, Djalma Sabiá e Viviane Araújo<sup>45</sup>. Entregou para Tânia, que reclamou que a camiseta não trazia o nome do Salgueiro estampado. Djalma exclamou:

— Filha, essa camisa aí tem Djalma Sabiá. Todo mundo reconhece!

Tânia se despediu, me deixando então a sós com Djalma.

Quando liguei para marcar a visita, Djalma me contou que saíra uma matéria numa revista do jornal O Globo, assinada por ele como colunista convidado, dizendo também que a entrevista para a coluna do jornal havia sido feita por telefone. Ele ia falando as coisas e o jornalista ia “*enfeitando o texto*”, como afirmou. Como ele ainda não tinha a revista, eu havia prometido levá-la de presente quando lhe encontrasse. Seria uma forma de tentar ganhar um pouco mais de sua confiança e também colaborar com seu acervo.

Iniciamos a conversa, na qual expliquei quais seriam as próximas intenções da pesquisa, em que pretendia analisar suas fotografias e fazer uma espécie de inventário com todas as fotografias expostas. Dessa forma, poderia examinar melhor o que considerava como memória merecedora de exposição dentre tantas as quais possuía.

---

45 Viviane Araújo é rainha de bateria da escola desde o ano de 2008.

Inicialmente, era como se Djalma pouco se importasse com o que havia proposto. Foi atrás da cortina vinho novamente e pegou dois convites de uma homenagem que iria receber da Câmara dos Deputados, a Medalha Tiradentes, junto com Dona Ivone Lara, Nelson Sargento e Noca da Portela<sup>46</sup>. Deu-me dois convites para comparecer à cerimônia e pediu que fosse prestigiá-lo. Prontamente, respondi que iria.

Voltei a explicar então o que pretendia para a pesquisa e que talvez fosse necessário gravar nossas conversas sobre as fotos que ele tinha penduradas na parede. O clima ameno que se percebia no ambiente logo mudou. Djalma engrossou o tom da conversa, em uma veemente negativa ao meu pedido.

Disse que não poderia gravar nada, pois já havia se comprometido “*na palavra*” com um amigo que faria o mesmo e quando se dava a palavra “*a gente não pode voltar atrás*”. O outro iria fazer um trabalho com o material de Djalma, uma espécie de catálogo, e Sabiá havia prometido exclusividade.

Argumentei que o trabalho a ser feito era acadêmico e que não possuía nenhum fim comercial e nem de “*passar a perna*” em ninguém. Caso necessário, traria uma declaração assinada por mim ou pela instituição a qual representava, a faculdade. Tudo seria feito com o consentimento de Djalma. Mas ele estava irredutível, dizendo que gravar seria se comprometer comigo, e isso ele não poderia fazer.

Nesse momento, mais um silêncio se prolongou em sua saleta. Eu, sem reação sobre o que faria ou diria em um momento de negativa de pesquisa. Em um súbito ou qualquer palavra errada ou fora de lugar dita, o campo de trabalho poderia se fechar.

---

46 Esse último recebeu o título de benemérito do Estado do Rio de Janeiro.



Djalma levantou com dificuldade, pegou sua muleta no canto da sala e rodou um vídeo no DVD. O disco já estava dentro do aparelho, posicionado. Djalma só apertou o *play*. Na capa, estava escrito “*Minha Vida – RJTV*”. Disse-me que o vídeo havia sido feito há uns 8 anos.

Assistimos ao vídeo, que falava sobre a história do Salgueiro, mas se passava quase que exclusivamente na casa dele, mesmo local onde conversávamos no momento. Quando acabou, Sabiá contou que, certa vez, a jornalista Fátima Bernardes quis fazer uma matéria com ele, então ele mostrou aquela mesma matéria para ela e eles conseguiram aproveitar todo aquele material.

Djalma, de fato, não iria fazer a descrição das fotos como eu planejava, nem mesmo gravar as sessões de conversa conforme eu pretendia. Era necessário, então, forjar uma nova estratégia de pesquisa para que o objetivo de verificar o que Djalma Sabiá considera como memória a ser vista em sua parede fosse analisado.

Enquanto isso, Djalma voltou a repetir que estava sendo usado pela Regina, presidente da escola, e que havia muitos diretores aproveitadores. Disse que estava chateado, pois anunciaram que o Centro Cultural teria seu nome, mas, segundo Djalma, tudo não passou de mentira. Pegou o telefone que estava sob a mesa, discou um número e me entregou o aparelho. Sem ação, perguntei de onde era o número e o que teria de fazer. Fui-me deixando levar. Djalma falou que quando a secretária atendesse ao telefone, eu deveria desligar imediatamente. Não precisaria falar nada, apenas queria provar para mim que o nome do centro cultural não era Djalma Sabiá como fora noticiado.

Ao atender ao telefone, uma secretária eletrônica disse: “*Centro Cultural Acadêmicos do Salgueiro*”. Não mencionou o nome de Djalma Sabiá. Isso teria sido um grande “*desrespeito*”, e, segundo Sabiá, “*mais uma vez usaram meu nome pra ganhar dinheiro*”. Houve uma série de desqualificações à Regina, seguida de disfarçado choro.

Já finalizando a conversa, perguntei a ele se poderíamos conversar informalmente então, ao menos para detalhes finais da pesquisa. Djalma concordou, dizendo para ligar na semana seguinte e agendar uma nova data.

Na despedida, falou a frase:

— Cuidado para não me sugar muito.

Entendendo um tom de brincadeira, respondi cordialmente:

— Imagine. Irei sugar só um pouquinho do tanto que o senhor tem.

Djalma respondeu:

— Nem um pouco, nem nada. Se você souber de tudo, como é que eu fico? Fico sem nada. Sem nada!

Quando me levantava para ir embora, Djalma perguntou se eu estava com pressa. Respondi que não, mesmo já estando há quase duas horas em sua companhia. Pediu-me para pegar ao lado da mesa de cabeceira um depoimento seu, realizado pelo Centro Cultural Cartola. Disse que sua vida estava contada ali, nos mínimos detalhes. Logo, poderia fazer meu trabalho tranquilamente, assistindo ao vídeo do depoimento no Centro Cultural Cartola.

Ali estava posto o que Djalma queria que eu enxergasse dele: sua pessoa pública, digna de prestar um depoimento a um espaço de manutenção da memória das escolas de samba do Rio de Janeiro, o qual possuía um discurso muito parecido com suas ideias. Qualquer que fosse minha intenção de pesquisa – como a análise de acervo, por exemplo – seria suplantada por sua narrativa em DVD.

Djalma, prontamente, retirou de uma capa o DVD com o depoimento que havia dado ao CCC e o colocou para rodar, dizendo que *“tudo o que tenho a dizer da minha vida está aí. Assiste”*. Foi o que fiz.

Bourdieu (2006, p.184) denominou como ilusão biográfica o relato baseado em uma relação de troca entre investigador e investigado, em que ambos aceitam dar sentido ao vivido através de uma narrativa construída naquela situação. Como essa troca de fato ocorre, respeitei a vontade do pesquisado e considereirei o DVD como uma versão valorizada por ele de sua própria história de vida.

Naquele momento, assisti ao DVD em sua companhia prestando atenção mais nas suas reações do que no conteúdo, confesso. Posteriormente, pude assistir outras duas vezes e pude apreender, então, alguns dados biográficos que o próprio Sabiá considera importantes para sua trajetória, na tentativa de compor uma narrativa elogiosa de si.<sup>47</sup>

Se Djalma esperava ser visto e reconhecido, essa era a estratégia e pesquisa a ser utilizada. Contatei o jornalista e amigo pessoal Rafael Arantes, repórter do Jornal “O Dia OnLine”, sugerindo a pauta de Djalma Sabiá. O mesmo aceitou prontamente. Logo em seguida, entrei em contato com o entrevistado, que logo aceitou a entrevista afirmando: “*É isso que vocês querem. Eu estou pronto pra servir, ajudar sempre. Pode trazer o jornalista*”. Agendamos a matéria para a semana seguinte. Na parte da manhã, pois era quando sua mente rendia mais.

## **Rio de Janeiro, 17 de Dezembro de 2013 – Estratégia de Pesquisa**

Chegamos à casa de Djalma e lá estavam Guilherme Sá, ex-compositor do Salgueiro, e um outro rapaz, convidando Djalma para ser enredo de um bloco. A sala estava preparada como de costume, com a adição de um

---

47 Entendo a identidade social como um conceito híbrido e plural, no qual o sujeito se define – e se mostra ser – em determinado meio de convívio, através de suas ações e representações de si. Porém, é preciso frisar que a identidade social de um sujeito não se restringe a um molde ou único modelo. É mutável e pode se adequar a diversas realidades sociais, a depender dos objetivos, ações e contexto encontrado.

fundo musical com sambas antigos do Salgueiro, aclimatando o ambiente. Havia uma mesa posta com uma garrafa de café e copos de vidro aguardando para serem utilizados. Novamente, cena pronta.

Dessa vez, porém, havia livros em cima da cadeira ao lado da mesa em que estávamos sentados, um resumo da carreira de Estandília ao alcance dos visitantes em outra mesa, além do próprio ambiente criado com os sambas tocados. A cada samba que tocava, por vezes, Djalma comentava como a obra havia sido feita, por qual compositor e como foi a disputa. Geralmente o comentário era seguido de um apontamento com o dedo indicador para uma das fotos: “*Esse samba é do Geraldo Babão. Aquele ali, o segundo da esquerda pra direita*”, dizia.

O fato de apontar e associar a foto ao compositor dava-me respostas que não enxergava. Por exemplo, ao tocar “Festa Para um Rei Negro”, samba de enredo do ano de 1971, Djalma apontou para Zuzuca e falou: “*Esse aí era águia. Dava trabalho demais...dava trabalho..*” referindo-se às disputas de samba em que duelavam pela chance de ter o samba como oficial na escola.

A conversa dos dois sujeitos já estava findando, com o aceite de Djalma em ser enredo do bloco. Logo que os dois foram embora, Rafael sentou-se à mesa a convite de Djalma e logo iniciamos uma conversa. O assunto inicial foi a trajetória de Djalma no Salgueiro, sambas vencidos e o que achava da atual diretoria. Curiosamente, as respostas dadas soavam diferentes das que havia me dito anteriormente quando estávamos a sós.

Por exemplo, ao ser questionado sobre o que achava do samba de 2014, disse que “*era muito bom e que estava sendo um dos mais cantados no pré Carnaval. Tinha tudo pra arrebentar*”. Não falou, por exemplo, do fato de o samba falar demais em orixás e do trecho “*a vida em nossas mãos*”, partes que sempre enfatizava negativamente quando nos encontrávamos.



O Jornalista Rafael Arantes e Djalma Sabiá. É possível observar parte da cena montada pelo ator Djalma Sabiá, como a garrafa de café e os livros sobre o Salgueiro sob um banco de madeira.

Havia ficado evidente que a presença do jornalista ali havia ocasionado a mudança de discurso feito por Djalma. O que Djalma falava para mim em nossos diálogos era encarado como uma conversa, muitas vezes com um tom mesmo de fofoca que ocorreria no Departamento

Cultural, pois não havia gravador e nem a pretensão de publicar nada com o material em veículos de grande alcance.

Porém, ao levar um jornalista para visitá-lo, havia deixado claro que iria ser realizada uma matéria e que Djalma iria sair no jornal, mesmo que na versão digital. Esse fato inibiu Sabiá, que passou a assumir um discurso diferente do que me havia dito nas primeiras vezes: um discurso de como suas opiniões deveriam ser vistas publicamente.

A imagem de Djalma Sabiá estava em jogo. Emitir a mesma opinião como o fez a mim, mas que, dessa vez, se tornaria pública em demasia, poderia custar caro à sua *persona* e ao bom relacionamento com seus pares. Não há como afirmar se há uma opinião sincera e, na realidade, não é o objetivo do trabalho desvelar sinceridades e verdades, mas o fato é que há duas opiniões distintas com objetivos e situações diferentes.

Durante a conversa, perguntei a Djalma se poderia tirar foto dele e das fotos que estavam nas paredes. “*Sem nenhum problema*”, dis-

se ele. A presença do jornalista, de fato, “abriu a guarda” de Djalma, permitindo-me tirar foto de seu acervo com a finalidade de analisá-lo, verificando quais personagens estavam ali expostos. Havia conseguido publicizar a imagem do compositor, e essa era uma benesse muito bem-vinda ao sambista.

Logo depois, com o gravador desligado, Djalma começou a falar: “*tem muita gente no Salgueiro que não sabe nada de samba*”, iniciando uma fala parecida com a que havia tido comigo. Rafael estava com pressa, havia uma outra matéria a ser feita. Djalma disse: “*O Vinícius já está a par dos meus problemas ali dentro, né?*” Concordei com a cabeça, fazendo menção de cumplicidade.

Despedimo-nos, então. Tentei outras idas à sua casa para tirar algumas dúvidas de pesquisa, mas Djalma alegava que estava bastante ocupado com os cuidados à sua mulher. Também sentia muitas dores nas pernas e estava aguardando uma cirurgia. Se corresse tudo bem, logo me retornaria.

Djalma nunca retornou, o que eu pude entender como um ponto final no diálogo de pesquisa que pude estabelecer com ele.

## **REFLEXÕES SOBRE O ATOR DJALMA SABIÁ**

### **As Construções de Si**

O trabalho com Djalma Sabiá, portanto, iniciara-se quase que por um acaso, como a incumbência a mim confiada pelo CCC de cooptar seu acervo. Com o fim da observação, sua maneira de encenar uma representação do “eu” e os motivos do seu amargor com relação a um presente *versus* a ideia de um passado glorioso emergiam como problemáticas a serem abordadas.

Goffman analisa a interação dos sujeitos no meio social e, em sua visão, essa interação ocorreria como uma figuração entre as duas partes, na qual cada um representaria e empreenderia ações que buscam controlar a maneira pela qual desejam ser vistos. O sujeito, então, pretende ser enxergado de alguma forma e, se preciso for, encenará uma maneira de ser que corresponda à visão que deseja que os outros tenham a seu respeito:

*“Quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir” (GOFFMAN, 2004, p.13).*

Logo, a encenação ocorre como forma de ludibriar o interlocutor em favor de uma representação de si. Minha relação com Djalma Sabiá seguiu esse rumo. Enquanto eu tentava convencê-lo de que a pesquisa era necessária e interessante, ele insistia em reiterar uma certa imagem de si mesmo com jargões, gestos e frases repetidas incessantemente. Fui aos poucos me dando conta de que Djalma via a si mesmo como um personagem da história das escolas de samba e encenava suas atitudes, comigo e com os demais, com uma clara intenção de ser visto como importante nesse processo e valorizar-se.

O projeto de depoimentos realizado pelo Centro Cultural Cartola, no qual se inclui o depoimento de Djalma Sabiá, que me foi mostrado em vídeo por ele na referida visita, consistia em documentar imagens fotográficas e produzir um vídeo acerca dos sambistas selecionados<sup>48</sup>, a fim de preservar a memória oral dos depoentes considerados pela instituição como relacionados ao processo de patrimonialização do samba carioca, atuando como mantenedores de uma tradição oral. Logo, torna-se, rele-

---

48 Até o presente momento, prestaram depoimento para o CCC Mestre Odilon, Zeca da Cuíca, Wanderley Caramba, Dodô da Portela, Djalma Sabiá, Preto Rico, Dona neném, Delegado, Monarco, Nelson Sargento, Noca da Portela, Dauro do Salgueiro, Nilinho Tristeza, Vitamina, Wilson Moreira, Selminha Sorriso, Tia Nadyr, Maria Helena, Molequinho, Dona Ivone Lara, Renatinh e Márcia Moura, Zé Luiz, Hélio Turco, Manoel Dionísio, Ivo Lavadeira, Tião Miquimba, Soninha Capeta, Jorginho do Império, Zuzuca, Baianinho, Zé Katimba, Tia Surica, Ed Miranda, Sérgio Jamelão, Waldir 59, Aluizio Machado, Mestre Mug, Edeor de Paula, Rubem Confete, Tantinho, Ruça, Davi Corrêa, Tia Nilda, Anatólio, Casquinha, Jonas, André Diniz, Espanhol, Tiãozinho da Mocidade, Therezinha Monte, Paulo Amargoso, Nécio Nascimento, Wilson das Neves, Barbeirinho do Jacarezinho, Benício da Portela e Jeronymo.

vante a resposta de Djalma à minha pergunta sobre sua história no samba com a indicação de seu depoimento considerado por ele como uma versão consagrada e “oficial” de sua história de sua vida. Para entendermos um pouco sua biografia, examinaremos seu depoimento concedido ao CCC em 7 de fevereiro de 2009, pois o mesmo o considera como “*tudo que você precisa saber, está aí*”. Em seguida, analisaremos as informações trazidas de forma crítica, procurando entender e relativizar o papel de Djalma como narrador de si e como construtor de uma versão da memória e da história da escola de samba Salgueiro.

## O QUE DESEJA DJALMA EXPOR DE SI? O DEPOIMENTO DO CCC

Djalma Sabiá nasceu em 13 de **março** de 1925, no Rio de Janeiro, e foi morar no morro do Salgueiro em 1937. Sua mãe atuava como porta-bandeira do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, escola de samba situada no bairro da Tijuca. Djalma diz lembrar-se de frequentar, quando pequeno, algumas rodas de samba nesse bairro. Foi morar na rua Desembargador Isidro com sua avó, onde afirma ter convivido com diversos sambistas, em que “*foi mais influenciado pelos compositores da antiga, como Antenor Gargalhada, Cartola e Donga*”<sup>49</sup>.

Daquele tempo emergem diversas recordações: “*Muitas lembranças boas. Naquele tempo você podia botar o barbante amarrado no barraco ninguém ia mexer. Você podia deixar suas roupas no varal **desfraldado** que ninguém roubava roupa. Havia um respeito*”.

49 Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: Antenor Gargalhada “foi um dos maiores sambistas da época de ouro da MPB, os anos 1930. Também era estimado batuqueiro e partideiro. Foi fundador da escola de samba Azul e Branco, do morro do Salgueiro, da qual foi diretor de harmonia. Morando no morro do Salgueiro, destacou-se também ao defender os moradores locais contra uma ação de despejo impetrada por um italiano que comprou o morro e queria expulsar todo mundo. Em 1938, como representante da escola de samba Azul e Branco, foi escolhido como “Cidadão Samba”. Cartola foi um dos fundadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira e conhecido cantor de samba. Gravou diversos discos, além de ser um dos grandes nomes da indústria fonográfica do gênero. Donga foi um sambista do início do século XX. É atribuída a Donga a autoria do primeiro samba registrado, “Pelo Telefone”. Integrou o grupo “Oito Batutas”.



Aos 11 anos, conta que foi trabalhar como carregador de marmita: *“Depois eu fui aprendendo... aprendi a profissão de trabalhar em... metalúrgico. Aí trabalhei em três ou quatro... uma o dono era até um diretor do Flamengo... então ele gastava dinheiro com o clube, mas não dava aumento pra gente”*.

Em dado momento do depoimento, Djalma conta que sofreu grave doença por volta dos 30 anos. Ficou em longos cuidados e respondeu afirmativamente quando questionado se, ao final do tratamento, em 1953, ele se havia aposentado.

Haveria, então, passado a participar da escola como “terapia”:

*“Para não ficar entediado ia para a sede encourar instrumento... foi quando o presidente Paulinho de Oliveira perguntou: Seu Djalma, o senhor gosta de tudo organizado, por que o senhor não é diretor da escola? Você vai ser diretor de patrimônio. Mas quando eu fui ver, o patrimônio da escola eram uns banquinhos, uma geladeira velha, e tinha de pedir instrumento emprestado na folia de reis para completar”*.

Casou-se com Jurema da Silva, porta-bandeira Unidos da Tijuca nessa época: *“(...) o namoro foi de longe. Nessa época ainda brincava na Unidos da Tijuca. Eu gostava muito, fui criado ali também no morro da Casa Branca, mas a Jurema foi criada ali no morro do Borel. Em um dos bailes lá no morro fiquei olhando. Passou um tempo, a gente bateu um papão e começou um namoro. Fui casar com ela mais ou menos com 20 anos.”*

Djalma afirma que é *“conhecido na Tijuca inteira, morro da Casa Branca, morro da Formiga, Borel. Estou acima do bem e do mal, me dou com todo mundo e todo mundo se dá comigo”*.

Em outro ponto do depoimento, Sabiá fornece sua versão sobre a criação da escola de samba Salgueiro no ano de 1953:

*“Houve três ou quatro reuniões para juntar as escolas do morro. (...) Um dia vieram da reunião e ao passar na frente da casa do português que assinava no livro de ouro<sup>50</sup> das três escolas, ele perguntou como havia sido a reunião. Responderam que o pessoal do Azul e Rosa não entrou em acordo. Calça Larga falou que tinha de consultar a massa dele, e sem ela não resolveria nada. Ele – o português – falou: por que não reúne lá na sede do Verde e Branco e resolve logo isso? Foi aí que encorajou a gente, as escolas se reuniram e fizeram a Acadêmicos do Salgueiro. Aclamada a primeira diretoria no mesmo dia, 5 de março de 1953. E, quando pensaram que não ia dar certo, botamos um bom Carnaval na rua. Chegamos e empatamos em primeiro lugar, mas no sorteio ficamos em terceiro. Ai já começaram a olhar o Salgueiro diferente<sup>51</sup>”.*

Conta Djalma Sabiá que as cores emblemáticas, o vermelho e o branco, foram escolhidas para não ficar parecido com as cores de nenhuma das outras escolas então existentes. Por esse motivo, *“escolheram as cores de uma escola que tinha acabado ali do Largo da Segunda-Feira, a Deixa Malhar. O presidente da Deixa Malhar levou bateria e tudo pra Serrinha, onde fundaram o Império Serrano, o Eloy Antero Dias”.*

Essa versão também aparece no livro de Haroldo Costa, quando afirma que *“as cores vermelho e branco, sugeridas por Francisco Assis Coelho (Gaúcho), foram escolhidas porque não havia nenhuma escola igual. Houvera um bloco no Largo da Segunda-Feira, o Deixa Malhar, do Mano Eloy, mas já se havia dissolvido”* (COSTA, 1984, p. 56).

---

50 Muitos relatos dão conta de que o livro de ouro era uma estratégia normalmente utilizada pelas escolas de samba para angariar fundos para o desfile da escola. No início dos preparativos para o Carnaval, as escolas ofereciam o livro a comerciantes e moradores de bairro, que poderiam ajudar com alguma quantia, assinando seu nome no livro e lhes dando a importância financeira.

51 De uma maneira mais abrangente, Haroldo Costa também descreve a fundação do Salgueiro com os mesmos elementos contidos na narrativa de Djalma.

Completa, ainda, sobre a fundação: “*Participaram da diretoria, que foi aclamada, seu Paulino presidente, Mané Macaco e, no plenário, estávamos eu, minha falecida esposa Jurema, Diva, Dona Cemira, Maria Romana, Dona Adelaide, uma parte do pessoal do Azul e Branco (do Salgueiro) e outra do Verde e Branco*”. A partir daí, Djalma Sabiá teve participação significativa no cotidiano da agremiação, destacando-se especialmente como compositor de sambas de enredo. Conta que, em 1956, fez o seu primeiro samba e ganhou a competição interna da escola com o enredo “Brasil Fonte das Artes”.

Seguiu vencendo os concursos internos da escola para os Carnavais de 1957, 1958 e 1959, afirmando que, no Carnaval de 1960, “*deram uma volta*” no seu samba. Em 1957, o enredo era “Navio Negreiro”; em 1958, “Um Século e Meio de Progresso a Serviço do Brasil” e, em 1959, “Viagem Pitoresca Através do Brasil – Debret<sup>52</sup>”.

Em 1964, ganhou em parceria com Geraldo Babão e Binha “Chico Rei”, samba regravado pelo cantor Martinho da Vila anos mais tarde. Foi campeão em disputas de samba de enredo pela última vez no ano de 1976, com o enredo “Valongo”.

Cavalcanti aponta para a figura do compositor como “*(...) um sambista, vivendo dentro de uma rede de sociabilidade traçada em torno de um interesse comum pelo samba. No centro do relativo anonimato da grande cidade, esse meio propicia um também relativo espaço de pessoalidade*” (CAVALCANTI, 1995, p. 82). Dessa forma, a figura do compositor de samba de enredo estaria inserida no meio urbano mais amplo do Carnaval do Rio de Janeiro e, conseguinte, nas escolas de samba.

Ao abordar o caso do compositor da Mocidade, Arsênio (op. cit., p. 86), Cavalcanti aponta para uma das consequências do processo de comer-

---

52 Ver a letra dos sambas em que Djalma foi vencedor no Anexo 5

cialização dos sambas de enredo, que era “*o tom nostálgico característico das evocações de memória*” que apareceram no discurso do compositor ao se ver, junto a outros compositores, no dilema de receber ou não dinheiro.

O samba de enredo, tanto em sua composição *per si* quanto no núcleo de sociabilidade que forma em seu entorno, contribui para a interação entre os indivíduos e para o armazenamento de experiências pessoais. Essas experiências são evocadas, por vezes, como forma de lembrar um “passado dourado”, experiências positivas vividas que são valorizadas em detrimento de um presente, por vezes menos valorizado que o passado.

Assim ocorre com Djalma Sabiá. As experiências vividas por ele em um passado de sucesso, no qual, nos primeiros anos da escola, possuía grande grau de atuação e vitórias nos concursos de samba de enredo, são valorizadas em detrimento de um presente/futuro em que, somada ao fator idade, sua pouca participação na escola travestida no motivo de que os “interesses do capitalismo” deturpam as escolas de samba, gera um ressentimento e amargura em relação ao contemporâneo Salgueiro.

Em outro momento do depoimento, o entrevistador Aloy Jupiara pergunta: “*O senhor compôs mais três sambas de temática negra para o Salgueiro. Essa é uma marca do Salgueiro, cantar a história do negro. Qual a importância disso?*”.

Djalma responde:

*“A importância é muito forte, pois tudo serviu como um espelho. Um aprendizado para gente refletir. Luta por liberdade, e essa chama jamais será extinguida devido ao espírito desses personagens. Quilombo dos Palmares, foi a chegada do Pamplona, do artista erudito formado na EBA, convidado pelo Nelson de Andrade, pra fazer o enredo de 1960. Mas ele não montou isso sozinho, não. Escolheu o casal de carnavalescos que fez o Debret – Casal Nery – trouxe a Maria Augus-*

*ta, Rosa Magalhães, o Viriato... o Salgueiro ganhou sete campeonatos com essa equipe.”*

Percebemos novamente a construção pré-existente do entrevistador sobre a “temática negra”, prontamente corroborada pelo entrevistado. A própria formulação da pergunta sugere uma resposta reiterativa do fato consagrado nos relatos do Carnaval de uma marca da “Revolução Salgueirense” – uma inovação na temática e na estética dos enredos da escola de samba – trazida por professores da Escola Nacional de Belas Artes, encabeçados por Fernando Pamplona.

Jupiara persiste perguntando se “*alguém estranhou esse grupo de fora, da EBA, vir para o Salgueiro?*” Djalma afirmou que:

*“Não houve reação contra, pois o sonho do Salgueiro era ganhar um campeonato. Estavam aceitando tudo o que viesse, de bom ou de mal. A gente só chegava em colocação honrosa. Com a chegada dessa turma, organizada pelo Nelson de Andrade, que não era um moço do morro, era um moço da periferia, o pessoal recebeu bem. E eu era o cicerone para andar com o Pamplona pra baixo e pra cima no morro. Os meandros do morro todo eu conhecia, sempre fui comunicativo com as pessoas, sempre quis ajudar o próximo sem interesse. É assim até hoje. Sou acima do bem e do mal, acima de mim só a entidade, o Acadêmicos do Salgueiro”.*

Ele também frisou as regravações de seu samba e as diversas apresentações em momentos importantes, como, por exemplo, na ocasião da recepção da seleção brasileira de 1958, campeã na Copa do Mundo de Futebol, na Suécia. O samba foi cantado por Emilinha Borba<sup>53</sup>:

---

53 Emilinha Borba foi uma cantora que fez sucesso no rádio durante a primeira metade do século XX, principalmente no Rio de Janeiro, cantando diversos estilos musicais. Dentre eles, sambas e marchinhas de Carnaval.

*“Samba de escola de samba não era muito gravado comercialmente, mas começou a despertar as gravadoras. O Caxiné era muito chegado ao meio do rádio e eles concorreram esse ano contra mim. Falavam que meu samba era muito bom e iam mostrar pra Emilinha. Ela adorou, mas falou que ia cantar só um estribilho. Foi um sucesso!”*

Interessante é notar que esse estribilho contempla somente duas es-trofes do samba, de acordo com a gravação do samba<sup>54</sup>:

*Brasil, Brasil, Brasil,  
Fonte das musas, és tu, Brasil,  
O sonho, a glória e a vida,  
Tesouro das artes reunidas.  
Exaltamos nossos mestres brasileiros,  
Que até por outros mestres estrangeiros  
Foram invejados, com apoteoses laureados,  
Tiveram exaltado seu valor  
Imitado no produto do seu labor.*

Djalma complementou sobre o samba de enredo Chico Rei, do Car-naval de 1964<sup>55</sup>:

*“Chico rei não foi só eu, outros trechos foram o Binha e o Babão. Para fechar um dia sentamos eu e Babão, e também nesse dia foi um litro de co-nhaque pra terminar. Martinho queria saber uma coisa porque ele ia gra-var. Perguntou o que era o “baobá” e “bengo”. Eu que ficava lendo, sabia né. Aí nesse trecho que eu entrei mais (...) Martinho era muito chegado a viajar pra África. Quando ele levou Chico Rei pra lá foi um show. Fez várias gra-*

54 Gravação localizada em <http://www.radio.uol.com.br/#!/letras-e-musicas/emilinha-borba/brasil-fontes-de-artes/2349554> em 15/01/2014.

55 Maria Laura Cavalcanti aborda sobre a temática negra racial em seu livro “o Rito e O Tempo”, no capítulo “A Temática Racial no Carnaval Carioca”.

*vações do mesmo samba e inclusive foi no Teatro Municipal, o Babão já havia até falecido. Ele declamou o samba, mas me apresentou na plateia. Levantei e o teatro foi aquela zoação. Aí ele declamou a letra do samba”*

Há, nos dois últimos casos citados, a valorização do sucesso e do reconhecimento público como uma alternativa possível de projeto de vida. Mesmo que esse projeto seja evocado pela memória, esse ideal de sucesso é frutífero para pensar essas narrativas. Gilberto Velho, novamente, aponta para a noção de projeto e de campo de possibilidades como um viés interessante para se entender a dinâmica social: “*Noções de projeto e campo de possibilidades podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades*” (VELHO, 2003, p. 40).

Djalma opina também a respeito da chamada profissionalização dos compositores das escolas de samba, que começaram a gravar com músicos profissionais:

*“Naquele tempo sambista amador ganhava dinheiro, não, só veio ganhar depois, de 1970 pra cá, pela Top Tape – gravadora – que começou a dar um adiantamento substancial pro compositor. Aí gerou uma cobiça, olho grande, rivalidade, não era mais como no meu tempo em que um ajudava o outro sem interesse de dinheiro. O interesse era sabe o que? Namorar a mulata mais bonita. A glória era ganhar a namorada mais bonita. Era o troféu da gente”.*

É interessante observar a diferença acentuada por ele entre o sucesso que conquistara com regravações e apresentações de grande escala feito de puro prestígio de seu nome e o sucesso de outros compositores, movidos pela cobiça despertada pelos interesses comerciais da gravação<sup>56</sup>.

---

56 Sobre essa tensão, ver mais à frente o trecho embasado em Júnior, sobre as velhas-guardas.

Cavalcanti, pesquisando nos anos 1990, apontou firmemente para o aspecto da profissionalização dos sambistas em sua pesquisa realizada na Mocidade Independente de Padre Miguel:

*“Como os demais compositores da música popular, e como outros segmentos de uma escola de samba, o compositor encontra-se diante de um mercado cultural e artístico em que a indústria fonográfica e a ideia de profissionalização estão presentes. A noção de profissional, tal como usada pelos compositores, refere-se àquele para quem compor é a sua atividade básica, com a qual obtém suficiente remuneração para a sobrevivência. Ela traz embutida a relação do sambista com a indústria cultural, pois viver do samba significa sobretudo gravar discos” (CAVALCANTI, 1995, p. 84).*

Djalma Sabiá vive entre as memórias da glória de seus sambas experimentada em um período – os anos 1950/1970 – em que o mercado de gravações não parecia estar tão estabelecido, mas, de todo modo, quando seu sucesso lhe trazia ao menos algum retorno financeiro e status prestigioso no mundo social do Carnaval e das escolas de samba.

Porém, mesmo se descartamos esse ideal de sucesso mais amplo, o campo de possibilidades de Djalma como compositor de escola de samba é rico em caminhos, labiríntico por natureza. A memória de seus sucessos, os contatos com Emilinha Borba e Martinho da Vila, as viagens internacionais, tudo isso situa sua trajetória de vida em meio a constantes contatos, mediações e sutis transições entre diferentes segmentos e camadas sociais:

*“As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de projetos com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e da interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades” (op. cit., p. 46).*



## SABIÁ: UM VELHA GUARDA?

Maria Laura Cavalcanti, em seu artigo “*Baianas e Velha-Guarda: Corpo e Envelhecimento no Carnaval Carioca*”, mapeia o envelhecimento do corpo nesses dois grupos dentro de uma escola de samba, considerando-os como “*dois lugares sócio-rituais nos quais os temas de velhice e do envelhecimento são focos de intensa simbolização*” (CAVALCANTI, 2011, p. 246).

Entende, ainda, junto a Lins de Barros a velhice em um sentido de “*noções classificatórias que resultam simultaneamente da atribuição social e da autoatribuição e que se referem não necessariamente à idade cronológica, mas à elaboração coletiva da ideia de um último período de vida*” (op. cit., p. 246). Dessa forma, a ideia de uma velha-guarda liga-se ao envelhecimento biológico, em que a elaboração de um tempo vivido dentro da agremiação legitima a individualidade de um sujeito como tal.

No texto que transcrevemos acima, o termo emerge para categorizar Djalma como membro antigo pertencente ao corpo da agremiação, ou seja, um velha-guarda, pois “*ao falarem de si e de suas experiências e trajetórias de vida na escola de samba, eles mencionam, de alguma forma, o “peso da idade”, a “velha” e o “velhinho”, a “cacurucaia*”. (op. cit., p. 247). Em outros termos, Djalma Sabiá faz referência aos seus próprios cabelos brancos, ao seu tempo vivido.

O termo “velha-guarda” utilizado nesse texto parece remeter, sobretudo, à ligação entre um tempo passado e um presente embasado nas memórias desse tempo vivido. Esse conjunto corrobora para a ideia de tradição, a qual Djalma evoca nos momentos em que se afirma como um mantenedor da memória da agremiação, viva e exposta nas paredes de sua casa.

Nilton Junior também tratou do tema velha-guarda enfocando os conceitos de tradição e modernidade.

Junior aponta que “*para os integrantes da velha-guarda existe uma contradição entre o sucesso e a ideia de que devam manter-se fiéis às raízes, às tradições. Ser velha-guarda é ser e fazer samba de raiz, portanto, é preciso não sucumbir aos apelos do mercado e às exigências do Carnaval de espetáculo(...). Ser velha-guarda é ser de raiz é manter acesa a chama do samba e nem sempre o sucesso, neste caso, é visto como fidelidade a este samba.*” (JUNIOR, 2008, p. 20).

Assim, Nilton Junior narra a criação da Velha-Guarda da Portela<sup>57</sup> como parte desse conflito entre uma perspectiva dos “de dentro”, assumindo a postura tradicional, e os “de fora”, com uma visão modernizante do Carnaval. Logo, “o “ato de agrupar” velhos sambistas da Portela para criar a velha-guarda permitiu a formação de uma estratégia privilegiada para a construção de fronteiras rígidas do que seja tradição, autenticidade, pureza e autonomia tanto na velha-guarda como nas escolas de samba em geral”. (op. cit., 2008, p. 31). Essa relação entre tradição x modernidade; passado x presente; escola de samba ideal x escola de samba “capitalista” identificada pelo autor em seu estudo sobre a Portela, permeou grande parte das narrativas de Djalma nas diferentes ocasiões em que o visitei em sua casa.

## **SABIÁ: O COMPOSITOR ENTRE A TENSÃO SAMBA NO PÉ (TRADIÇÃO) X VISUAL (MODERNIDADE)**

Cavalcanti chama atenção em seu livro “*Carnaval Carioca: Dos Bastidores ao Desfile*” para a tensão entre visual e samba no pé no Carnaval das

---

57 Ao longo do seu trabalho deixa clara a diferença entre duas velhas-guardas: uma ligada a uma ideia de shows para fora, em locais externos e viagens, e outra constituída majoritariamente por pessoas que não necessariamente representam um intento em alcançar o sucesso. Porém, esses dois modelos se cruzam durante a constituição da Velha-Guarda da Portela. Diz Junior, na página 43 que “embora para alguns integrantes tanto da ala da velha-guarda como da Velha-Guarda Show não deveria haver diferença entre as duas, não é isso que se percebe, pois houve, desde sua fundação, uma valorização da Velha-Guarda Show tanto pela mídia, que quando cita a velha-guarda em geral se refere à Velha-Guarda Show, como há também uma valorização por parte da diretoria da escola em relação à Velha-Guarda Show, que tem seu espaço de “atuação” no Portelão. Deste modo, essa diferença também é um elemento importante na definição das fronteiras do grupo que venho estudando: a Velha-Guarda Show da Portela.”

escolas de samba, em que a ideia de um visual elaborado liga-se à ideia de modernidade e requinte, enquanto o samba no pé, ou seja, o samba na quadra tocado pela bateria, composto pelos compositores e cantado a plenos pulmões liga-se à ideia de tradição:

*“A tensão entre o “visual” e o “samba” é vital. Possibilitou a expansão e as transformações das escolas ao longo do século, e creio mesmo que enquanto ela perdurar, perdurarão as escolas e a graça de sua competição em desfile. Ao longo dos Carnavais, essa tensão alinha as escolas, mais ou menos próximas de cada um desses pólos; interfere na competição carnavalesca pela preferência ideológica dos cidadãos; e serve muitas vezes de suporte para oposições de outra natureza. Assim, por exemplo, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira produz de si mesma uma imagem identificada ao “samba” que alude à origem de formação das escolas, e defende, no contexto carnavalesco mais amplo, a ideia de uma “tradição” tão apreciada pelos estudiosos da cultura popular. No outro extremo, escolas como a Mocidade ou a Beija-flor e seus simpatizantes, tomam o partido decidido do “moderno” e do gosto pela inovação. A tensão entre os dois termos no entanto é interna a cada uma delas, e todas elas estão perpassadas pela comercialização e pela expansão social. Num desfile, a tensão entre “samba” e “visual” é decisiva e mantém um espaço sempre aberto para inversões e alternativas por vezes viáveis” (CAVALCANTI, 1995, p. 53).*

Dessa forma, a ideia de um visual emerge claramente ligada a uma noção de modernidade, enquanto o samba no pé se identifica com uma visão de tradição. Essas ideias duelam incessantemente nas escolas de samba do Carnaval do Rio de Janeiro, atingindo frequentemente no discurso de uma escola narrada como tradicional seu patamar máximo de valorização de um “samba” em detrimento da modernidade visual.

Interessante é observar como essa oposição se desdobra internamente, não só no mundo das alegorias, como também nos demais nichos de convivência. Atualmente, por exemplo, o carnavalesco da Unidos da Tijuca, Paulo Barros, e sua estética de alegorias pautadas em coreografias excessivas é o símbolo máximo do visual associado à ideia de modernidade. Paulo Barros é considerado “*um grande inovador do Carnaval*”, segundo o jornal *O Dia* Online, por exemplo, em matéria de Bruno Filippo:

*“Nelas, os componentes não são destaques que complementam o visual e a mensagem alegórica, como nos carros tradicionais. Os componentes são o próprio carro, em constantes movimentos que, alternando construções imagéticas, encerram significados do enredo (...) Carros que, sem a estilização carnavalesca, ou podem ser levados para a avenida em sua concretude, como se estivessem fora do desfile (a pista de gelo da Viradouro, em 2008, por exemplo); ou, aos olhos mais tradicionais, parecem carentes de acabamento (a rampa de descida dos super-heróis, em 2010); ou se assemelham a criações de arte contemporânea (o fusca preto de 2005<sup>58</sup>).”*

Salta aos olhos a ideia de tradição como vinculada a uma concepção de carro alegórico que não envolve os componentes como elemento principal da alegoria. Em contrapartida, por Barros desrespeitar essa “regra tradicional”, sua imagem associa-se ao moderno, ao adjetivo de inovador<sup>59</sup>. O conceito de tradição, assim, pode vincular-se a um passado, experienciado ou não, enquanto a ideia de modernidade associa-se à valorização da mudança, à busca de inovações e é comumente vinculada a um futuro, um “olhar para frente”.

58 Consultado em 28/01/2014 do link <http://odia.ig.com.br/portal/o-dia-na-fofia/artigo-a-influ%C3%Aancia-de-paulo-barros-1.560469>.

59 Insiro essa breve discussão não como forma de demonstrar totalmente esses embates entre moderno e tradicional, mas como forma de demonstrar como a discussão de Cavalcanti pode ser atualizada e utilizada contemporaneamente nos estudos sobre Carnaval, como é o caso.

No caso de Djalma Sabiá, essa ideia de tradição vincula-se a um passado vivido por ele e revivido em sua narrativa como memória autêntica. Assim fica clara sua postura nessa fala, contida no depoimento do CCC:

*“Hoje mudou tudo. O samba hoje é marchado e tem que ser um troço rápido pra cair no gosto da mídia e da classe média, pois a média não é chegada a nossa cultura. Nego olhava o sambista torto, chamava de cachaceiro. Com o esforço do próprio sambista, depois que eles viram que o troço “tava” no auge, apogeu, vieram intelectuais, entendidos, empresas e começaram a mudar a estrutura de tudo. Mudaram o regulamento das escolas, eu até participei de seminário sobre isso. Vieram adestrando a coisa e ficou igual a sistema de quartel. Não é mais a liberdade que o sambista tinha antigamente. Tem de obedecer as normas do quesito, nem mais, nem menos. Você não pode fazer uma exibição fora do foco da cabine de julgador. Antes ou depois não interessa, o que interessa é o julgador”.*

O enrijecimento dos moldes do Carnaval é atribuído a um presente de “sambas marchados”, pois “intelectuais começaram a mudar a estrutura de tudo”, enquanto um passado é evocado em forma saudosa no trecho “não é mais a liberdade que o sambista tinha antigamente”. É o embate entre um passado tradicional associado à ideia de liberdade do compositor sambista e um presente, no qual esse mesmo sambista compositor estaria amarrado, adestrado.

Djalma Sabiá prossegue discorrendo sobre sua visão do ofício de compositor:

*“Harmonia em escola de samba é compositor, compositor é quem sabe dividir o samba, se está quebrado, fora de tom. Essa harmonia que tá aí a maioria não sabe nada. A maioria sabe arrumar a escola, mas se houver uma quebra em um dos quesitos eles não tem como consertar, pois eles*

*não sabem. (...) Compositor é uma ala em extinção, porque hoje um é compositor, o resto é sócio. São “compositores”. Para entrar no samba, paga anuidade e já faz parte da ala dos compositores. Para mim é uma ala que está em extinção. Antigamente você tinha de compor, tinha de provar. A gente dava um tema que o cara tinha que fazer ali, na hora. Eu não passei por teste, mas passei por um teste pior, que foi ganhar um samba-enredo, compor samba-enredo é uma história... Tem de ter uma cabeça para pesquisar, estudar e lutar. Hoje em dia tem samba que é criado em cima da sinopse, o cara nem cria, nem pesquisa.”*

Djalma observa a situação atual como aquela em que o compositor “*nem cria, nem pesquisa*”, enquanto atribue o ato de compor criativamente a um tempo passado, quando isso era mais difícil, pois era preciso pesquisar e escrever. Além disso, com saudosismo, lamenta a falta de contato entre os compositores e traz mesmo uma visão pessimista sobre a ala de compositores de uma escola de samba que estaria “*em extinção*”, por conta das mudanças que identifica:

*“Às vezes você ia em uma outra escola, era fã de um compositor de outra escola. Havia essas visitas, um visitando o outro, era uma festa. Não tinha fins lucrativos, a gente fazia por gosto. Hoje não se diz mais que vai lá no Império Serrano visitar, **isso foi acabando com a modernidade, mudança das estruturas, por que não tem mais tempo pra isso [grifo meu]**. O que eu assisti de compositor cantar não tem preço. Cartola, Paulo da Portela no terreirinho do samba dando showzinho pra titia e pra molecada respeitosamente ouvindo e assistindo. Hoje é tudo pago, virou comércio, não tem nem mais tempo pra escola fazer isso. Eu não sei onde que vai parar com esse negocio de profissionalizar tudo, vai acabar que nem os clubes de futebol que estão tudo no vermelho, tão profissionalizando, ninguém mais faz nada de graça. Quanta coisa eu fiz de graça. Largava minha família, fazia viagem (...) mudou muito...”*

(...)“*Eu não me adaptei. Eu me acostumei com meu padrão de samba, meu gênero. Às vezes ajudo os outros mas não entro em parceria porque primeiro: hoje em samba enredo você tem que ter capital forte pra pagar bebida pra torcida, ônibus, a fita no estúdio, alugar o estúdio. É muita coisa! No nosso tempo não tinha isso, não. Eu falo: posso ajudar vocês. Colaboro com meus parceiros e amigos, mas entrar eu não entro mais, não. Não dá! Minha participação depois do Zuzuca ficou mais dentro da diretoria, da harmonia, bateria. Aí que eu passei a tomar conta do patrimônio em termos de bateria da escola. Eu selecionei muita gente pra bateria, inclusive o Zeca da Cuíca tem de me vangloriar porque eu dei uma cuíca pra ele. Então, eu passei a ser um cara que pesquisava os valores que podia trazer pra dentro da escola.*”

Há, ainda, um elemento importante a ser discutido para fins de melhor entendimento do lugar de Djalma no Salgueiro: a organização da ala dos compositores como um grupo fechado que compunha sambas para a agremiação modificou-se através dos anos. Acompanhando a espetacularização das escolas de samba, a ala de compositores passou a acatar artistas que não os filiados diretamente à ala, em um processo nomeado por sambistas como “abertura”.

Com toda a mudança na dinâmica do fazer samba, compor parcerias e estilos de samba em predileção foram redefinidos, havendo assim uma mudança na postura de Djalma. Ao ser questionado sobre como ele se adaptara a esses novos parâmetro de samba de enredo, ele diz “*não me adaptei, me afastei desse negócio de concorrer samba*”.

Na inexistência ou na escassez da valorização de um antigo modelo de ala dos compositores, Sabiá sente-se deslocado, tal qual estranho no ninho social dos compositores de escolas de samba, mesma categoria à qual também reivindica pertencimento.

Valoriza, então, um passado embasado em sua própria vivência e experiência, em que quando mais jovem obtinha sucessos com suas compo-

sições, prestígio como compositor em sua escola de samba e status social dentro do grupo. Sua própria vivência é valorizada como um discurso de autenticidade do Carnaval: aspectos “modernos” enxergados como um problema não se cruzam com sua biografia e não devem ser eleitos como um modelo a ser seguido por ele e pelas escolas de samba.

Em certo ponto, Djalma também queixa-se da perda de liberdade dos compositores em relação à criação do enredo, ou seja, haveria outrora uma maior margem interpretativa e de pesquisa para os compositores, em detrimento de um atual domínio do carnavalesco sobre o enredo. Como observou Cavalcanti:

*“O samba-enredo é portanto um samba encomendado, com características claramente prescritas às quais os compositores devem por princípio atender. A tensão da relação compositor/carnavalesco transparece nas falas, revelando a ambivalência da relação do compositor com o samba-enredo. Um samba-enredo elabora ideias e palavras dispostas por outrem, retirando da prática do “fazer poesia” um dos seus prazeres. Os compositores sentem-se cerceados e não gostam disso. Ao mesmo tempo, a possibilidade da vitória na competição, e a consequente gravação do samba em disco, acena com o ganho, em direitos autorais legalmente estabelecidos, de muito mais dinheiro do que o valor estipulado no contrato anual estabelecido entre o carnavalesco e a escola. E significa um imenso, embora efêmero, prestígio público. O constrangimento é parte das regras do jogo” (CAVALCANTI, 1995, p.104).*

Cavalcanti relata o desconforto existente entre a figura do carnavalesco e do compositor, em que o segundo incomoda-se por ter de acatar uma visão do enredo imposta pelo primeiro. Esse conflito evidencia a “primazia do visual”, expressão adotada pela autora para apontar o predomínio da visualidade na organização atual dos desfiles das escolas de samba. Mesmo que esse visual não se descole do samba no pé – pois é necessário o bom samba, afinal, para que o visual exista dentro do contexto de uma escola de samba – ele ganha relevante dimensão no desfile festivo.



Muitos compositores contemporâneos a Djalma Sabiá, por exemplo, se ajustaram às novas formulações e regras do sistema de composição das escolas de samba<sup>60</sup>. Entretanto, assim como tantos outros, Djalma Sabiá não negociou com o modelo vigente e decidiu não mais concorrer às disputas, alimentando em seu discurso uma espécie de ressentimento com o tempo presente, uma posição firme e consciente de seu caminho contrário como protesto e projeto.

Todas essas tensões apresentadas entre visual e samba no pé remetem a uma oposição mais ampla entre ideias de tradição e de modernidade. O enfrentamento desses dois termos se torna produtivo no sentido de fomentar o ritual carnavalesco anualmente. Penso que esse conflito não pode ser considerado na esquemática “mocinhos x vilões”, seja lá como forem distribuídos os papéis, e sim complementando-se como naturais em suas tensões constituintes das escolas de samba do Rio de Janeiro.

## **SABIÁ: UM NARRADOR?**

Para entender um pouco sobre a representação de Djalma Sabiá como figura importante no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, devemos ainda pensar um pouco sobre o papel que exerce em contar as memórias da agremiação. Sabiá firma contato com uma memória que ultrapassa o nível institucional, se cruzando com a memória da história de sua vida que, por conseguinte, se confunde com a história da criação da escola de samba.

Luciana Gonçalves de Carvalho em sua tese “*A Graça de Contar: Narrativas de um Pai Francisco no Bumba-Meu-Boi do Maranhão*” trabalha com o tema da narrativa e da biografia, nos dando alguma pista das

---

<sup>60</sup> Observo, por exemplo, o caso de Aluísio Machado, compositor do G.R.E.S. Império Serrano e Martinho da Vila, do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Mesmo críticos assumidos dos atuais modelos de composição de sambas de enredo e das altas cifras gastas em uma disputa de samba, adaptam-se e negociam em momentos diversos para compor para suas escolas. Martinho, em 2013, foi um dos campeões da disputa de samba de enredo da Vila Isabel, em parceria com André Diniz, Leonel, Arlindo Cruz e Tunico da Vila.

similaridades ocorridas no presente caso estudado, tratando-se ambos de casos de narrativas em manifestações da cultura popular brasileira. Traçam diferenças bem marcadas, mas semelhanças no tocante ao serem – ou pelo menos tentarem – Betinho e Djalma, mestres e narradores nos seus respectivos campos de ação. Segue sentindo a biografia de Betinho unida com a do próprio bumba-meu-boi do Maranhão:

*“(...) o fato de que sua participação como palhaço ou Pai Francisco no bumba-meu-boi se confunde com sua própria existência – como indivíduo e membro de um grupo social – e não é um mero aspecto dela. Afirmar que sua identidade se mescla com a do personagem seria ainda muito vago para descrever esse homem que se crê “missionado” a brincar naquele papel”.* (CARVALHO, 2004, p. 17).

Porém, falar sobre o entrelace de história de vida e narrativa implica, necessariamente, em considerar as noções de trajetória e projeto. Pierre Bourdieu (2006) considera a trajetória como importante para entender a biografia do sujeito tal qual uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente em um espaço. Não seria possível, assim, entender a vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, e sim como uma unidade fragmentada de relatos e ações individuais.

Para o autor, a trajetória biográfica deve ser entendida através das análises do campo em que o indivíduo se encontra, considerando mais ainda as relações que o sujeito trava dentro do campo o qual está inserido. A partir desse diálogo entre o sujeito e os elementos que constituem o campo – ou os campos – se produz a noção de indivíduo e biografia.

Por outro lado, para Gilberto Velho, as sociedades complexas se caracterizam pela interação entre os seus diferentes grupos, fenômeno reforçado pela existência da cultura de massa. Porém, esses contatos ocorrem sem desconsiderar os códigos e lógicas específicos, existindo a tensão e o conflito entre esses níveis:

*“Indivíduos modernos nascem e vivem dentro de culturas e tradições particulares, como seus antepassados de todas as épocas e áreas geográficas. Mas, de um modo inédito, estão expostos, são afetados e vivenciam sistemas de valores diferenciados e heterogêneos. Existe uma mobilidade material e simbólica sem precedentes em sua escala e extensão”.* (VELHO, 2003, p. 39).

Nesse ritmo, traz a noção de projeto – como deixa claro, influenciada por Schutz – como uma *“conduta organizada para atingir finalidades específicas”* (op. cit., p. 40), em que o campo de possibilidades é considerado como um espaço para sua formulação e implementação. Para Velho, as *“noções de projeto e campo de possibilidades podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades”*.

Há, no caso apreciado de Djalma Sabiá, duas noções de projeto latentes em diferentes níveis de consciência: uma se equipara a um dom de colecionar e perpetuar a memória do Salgueiro. Para tanto, o ator coleciona, exhibe suas poses e as utiliza como ferramentas de compreensão e visibilidade de seu projeto. Essa primeira ideia ocorre de forma consciente, uma vez que Djalma sabe que ali estão as fotografias expostas, pesquisadores o procuram frequentemente etc.

A segunda forma, que ocorre de maneira mais inconsciente, é a ideia de um projeto que busca fortalecer a posição de Djalma no campo de possibilidades do Salgueiro. Como defende Maria Laura Cavalcanti, a velhice de um *“velha-guarda”*<sup>61</sup> ocasiona um afastamento do sujeito das atividades cotidianas e administrativas da agremiação. No caso de Djalma, que ocupou cargos importantes na alta hierarquia administrativa da escola, isso de fato ocorreu, vide sua dificuldade em se locomover. Logo, uma outra noção de projeto que

61 Termo utilizado assumidamente sem pertencer necessariamente à ala circunscrita de mesmo nome.

se liga à de seu dom é a de permanência de um espaço ativo no cotidiano salgueirense, mesmo que essa lembrança venha em forma de considerá-lo como uma referência da memória da escola. Assume então o papel de “guru mnemônico”, quando frequentemente é visitado por pesquisadores que acreditam estar diante do passado vivo da agremiação – e que, de fato, estão.

Visto isso, a noção de projeto está intimamente ligada ao aspecto narrativo da trajetória de Djalma. Se guardar e firmar sua posição no campo faz parte da estratégia de Djalma para ser reconhecido, a narrativa que traça de si é a base que sustenta todas as ações de Sabiá que trilham nesse sentido. Mas, como Djalma Sabiá se comporta em narrar o Salgueiro e sua própria trajetória?

Pierre Bourdieu, em “A Ilusão Biográfica”, entende a vida como um caminho, um deslocamento unilinear e direcional. Falar de biografia seria tratá-la no sentido de vida como um todo, um “conjunto coerente e orientado que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva, de um projeto (...)” (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Nesse sentido, o autor acredita que o relato biográfico propõe o acontecimento que tende a organizar-se em sequências ordenadas segundo a inteligibilidade do narrador. O ato de narrar, portanto, pode não ser feito na ordem exata dos acontecimentos, e sim alterado por conta de alguma intenção do narrador ou mesmo como forma de ordenação do pensamento.

Dessa mesma forma, “desordenada”, ocorriam os relatos de Djalma e assim também se organizava o material em suas paredes e mobília. Em pesquisa de campo, pude observar que os relatos de Djalma Sabiá, por muitas vezes, não seguiam uma ordem cronológica. Com memórias “enquadradas” em sua parede, os relatos eram esparsos, de acordo com a pergunta realizada por mim e por vezes remetendo a alguma figura pendurada. Djalma não narrava sua vida linearmente, e sim externava suas experiências de acordo com provocações momentâneas.

Seguindo o pensamento de Bourdieu, é exatamente essa construção do relato biográfico, selecionando determinados fatos em detrimento de outros, contando um fato e omitindo tantos diversos, que dá o caráter subjetivo e artificial da biografia. O autor insinua que *“essa propensão a tornar-se ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência (...) só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido”* (Idem).

Nesse sentido, Sabiá seleciona fatos, e uma seleção pode culminar não só em um descarte de outros fatos, mas também em seleções de memória. Assim, molda sua identidade, personalidade e constrói com esse matiz de realidade o personagem que encena: ele próprio.

Já Walter Benjamin em seu ensaio “O Narrador”, atesta que *“a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”* (BENJAMIN, 1994, p. 210). O ato de narrar, portanto, é rememorar, a sua própria experiência ou de terceiros, e compartilhar com outros indivíduos. Se considerarmos isso, talvez classificaríamos Djalma Sabiá como um autêntico narrador nesses termos, pois é essa a experiência vivida e dividida com seus pares que embasa a memória e sua existência em relação ao Salgueiro.

Porém, deve-se considerar a dificuldade em Djalma ser um narrador nos termos de Benjamin. O fato de *“ter medo de ser sugado”*, o *“medo de morrer com uma pedrada na rua se falar demais”* gera uma espécie de cautela excessiva em seu discurso. A função de um narrador, para Benjamin, é narrar, contar sua própria vida, rememorar experiências de acordo com seu discurso, o que não ocorre francamente com Djalma por seu medo declarado.

Porém, mesmo com Djalma mostrando essa dificuldade, ou essa premeditada relação controlada, há pontos importantes a serem considerados em relação ao texto de Benjamin, que acredita que *“o narrador figura entre os mestres*

*e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio.(...) Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz ténue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”* (op. cit, p. 220).

Por esses motivos expostos acima, considero nesse trabalho Djalma Sabiá como um narrador negociante, pois mesmo conservando características importantes de um narrador, como a valorização da própria biografia e uma disposição em falar de sua vida, há um bloqueio do medo que não o permite fazê-lo por inteiro.

Nesse mesmo ritmo, as falas de Djalma visando a história do Salgueiro para que não caia no esquecimento aportam na questão da manutenção da memória, dialogando, inevitavelmente e inconscientemente, em um contraponto com a efemeridade das informações modernas. Guardar e lembrar, portanto, fazem parte do fluxo biográfico cotidiano de Djalma Sabiá. Logo, guardar e perpetuar a memória do Salgueiro, para Djalma, é “*um dom, uma missão*”.

E, dentro desse espírito, Djalma é um narrador, ideólogo da própria vida, ator ambíguo que se entrega ao personagem e retrai-se sem dar sinal. Djalma é ele próprio, encenado e verdadeiro. Não compõe mais sambas, tem dificuldade de andar e trava, ao menos em sua fala, uma luta direta contra um “capitalismo” que invade as escolas. Diariamente, ao receber um pesquisador e construir sua narrativa, essas são auguras enfrentadas e sobre as quais reflete. A realidade que vive, colada ao sentimento da falta de espaço de atuação em que se encontra, embasa a cena que constrói e o personagem que encena. É como um alento afetivo para a experiência de seu distanciamento. Como narrador de suas próprias memórias, que se confundem com àquelas de um passado da própria escola, Djalma tenta estar o mais próximo possível do Salgueiro. E, da sua maneira, consegue.



## UMA HISTÓRIA DE AMOR/ **SEM PONTO FINAL...**

**E**studar as escolas de samba, para mim, sempre foi um ato político, orgulho e paixão. Uma história de amor, sem ponto final, como diria o samba do Salgueiro de 2010<sup>62</sup>. Ao estudar as distintas narrativas de cultura e memória existentes no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e tendo como foco de análise as perspectivas de Djalma Sabiá e do Departamento Cultural, percebi que o papel deste estudo seria entender, a partir de seus próprios pontos de vista, a dinâmica das ideias de cultura e memória dentro das escolas de samba do Rio de Janeiro. Certamente, a compreensão disso é aproximativa e não é a intenção dessa parte final abordar todos os pontos vistos durante o trabalho, e sim consolidar algumas informações pertinentes à reflexão geral.

Ao compará-los, percebo que há em comum entre eles três pontos relevantes a serem destacados. Em primeiro lugar, o tratamento dado aos jornais, revistas, CDs, fotografias e outros suportes como um conjunto de materiais que dá conteúdo à ideia de memória. No caso de Djalma Sabiá,

---

62 Compositores Josemar Manfredini, Brasil do Quintal, Jassa, Betinho do Ponto e Fernando Magaça

há um tratamento específico de exposição aos objetos, pois a exposição de fotografias e de recortes de jornais e revistas nas paredes de sua casa demonstram sua autoridade como construtor de um discurso a respeito da escola que coincide e se confunde com o seu próprio passado vivido. No caso do Departamento Cultural, esses materiais estão guardados em caixas, na residência de Eduardo Pinto, e mesmo que as informações ali contidas vez ou outra sejam acionadas para serem expostas, as memórias ali guardadas possuem também um caráter muito pessoal de Eduardo, mas com uma preocupação sobre “como será o amanhã”, ou seja, quem irá cuidar de toda a memória daqui a cem anos.

Nesse sentido, os dois casos tecem laços invisíveis de memória entre si. Por mais que não se deem conta ou queiram ignorar isso, o fato de ambos cuidarem do que consideram como sendo a memória da escola de samba Salgueiro torna-os próximos, mesmo se levarmos em conta a diferença geracional ou política dentro da agremiação. Da mesma forma que pude encontrar um resumo biográfico do Salgueiro feito por Djalma Sabiá no acervo de Eduardo Pinto, na casa de Djalma Sabiá foi possível constatar a existência de revistas distribuídas no sambódromo pela escola que, por sua vez, foram muitas vezes editadas pelo Departamento Cultural. Esses materiais representam também o investimento de cada uma das partes em narrar suas expectativas e versões sobre o que representa, para eles, o Salgueiro.

Um segundo ponto a ser destacado liga-se a uma tentativa de aproximação de uma certa institucionalidade pelos dois atores como forma de legitimação de suas existências: enquanto o Departamento Cultural busca aliar-se em alguns momentos ao Centro Cultural Cartola ou ao IBRAM, por exemplo, Djalma Sabiá considera como narrativa digna de sua história de vida o depoimento realizado pelo Centro Cultural Cartola. Essas alianças servem como atestador de conduta para as duas partes,



de diferentes formas, mas que traduzem um desejo de estarem sempre em evidência, ativos.

A terceira característica é a de que não há possibilidade de análise sem valorizar o componente afetivo daquilo que é a “paixão pela escola”, ou seja, a ligação afetiva desses atores com a escola de samba Salgueiro. Creio que, junto de qualquer motivação política ou luta por um espaço de visibilidade que possa se haver evidenciado aqui, estão os laços de envolvimento pessoal que se destacam nos dois casos aqui analisados. Isso dá força à ideia de que uma memória conservada diz ao mundo exterior, mesmo que de diferentes maneiras – uma construída de forma mais individualizada, no caso de Djalma, e uma mais ligada a um projeto coletivo e institucional levado a cabo dentro da agremiação, como no caso de Eduardo e Gustavo – o que esses sujeitos querem ser, ou melhor, como almejam ser vistos tanto no meio mais interno à agremiação como no meio mais amplo do Carnaval.

Conversando com Djalma Sabiá, muitas vezes emergiu a visão do Salgueiro contemporâneo como administrado segundo os “*interesses no capitalismo*”, enquanto a escola que Djalma idealizara como positiva pausava-se na vivência de sua própria biografia, valorizando os componentes do morro, ou seja, a sua própria vida vivida em estreita associação com a escola de samba. O “interesse financeiro”, dessa vez na forma de um patrocínio da revista Caras, foi também temido e rechaçado pelo Departamento Cultural ao analisarmos o drama social do enredo “Fama”.

Essa demonização de um certo tipo de circulação do dinheiro dentro da escola de samba ganha um caráter relativo, pois é a rejeição a um recurso financeiro advindo diretamente de empresas privadas. Em nenhum momento questionam-se os patrocínios advindos do poder público ou mesmo o alto investimento do jogo do bicho na confecção dos desfiles da escola de samba.

Penso que a equação passado e presente conduz inevitavelmente parte dos sambistas ao patamar da valorização de um “lado de dentro”, em detrimento de empresas privadas que são vistas como um potencial inimigo, o “lado de fora”, trazendo uma descaracterização dos desfiles das escolas de samba. Também aponta Felipe Ferreira:

*“É por meio da luta travada pela hegemonia sobre o evento que podemos perceber as diversas forças envolvidas. De um lado, impõe-se a estrutura empresarial com apoio do Estado, ambos interessados na viabilização econômica dos desfiles, expressa no interesse das indústrias de turismo, das fábricas de materiais e do comércio que os fornece. A força desse grupo se manifesta na fixação do desfile em um espaço próprio – a Passarela do Samba-, na divisão desse espaço em camarotes, frisas e arquibancada, na criação da Cidade do Samba, nas negociações da transmissão com os meios de comunicação, entre tantos outros exemplos. Mas não se pode negar a existência de outro “lado” que, mesmo desigualmente aquinhado na divisão do poder, não pode ser aliado da disputa, visto que sua participação é indispensável para a continuidade do processo processo.” (2012, p. 192).*

Para Eunice Durham (1984), o uso da ideia de cultura pode possuir objetivos bem definidos, tratando-se de uma espécie de apropriação dessa ideia em um jogo de poder, em que as práticas sociais dão conteúdo à noção de cultura e funcionam como uma afirmação da relevância política do Departamento Cultural dentro da escola. Mas, se tratarmos a questão de modo simplista, essa politização da ideia de cultura assumiria uma posição de mera ideologia, intencionalmente arremetida com o intuito de marcar posição num campo social. A ideia de cultura, entretanto, deve ser entendida como um sistema de símbolos e códigos que também abarca constante disputas de significados, mas não somente pelo viés político e ideológico.

De que forma abordar cultura e memória em um mundo onde o fluxo de informações se mostra de forma acelerada e a ação parece se esvaír entre tantas outras que acontecem simultaneamente? O guardar, o lembrar; o ser, o pertencer, enfrentam a efemeridade como inimiga?

A questão do ritmo acelerado, já chamada atenção no início do século XX por Simmel (2005) e corroborada pelos estudos urbanos posteriores, atualmente, pode ser lida por uma ótica pós-moderna de informações fluidas e em constante mutação. Tenho lá minhas dúvidas se há um descompasso entre uma pós-modernidade e conceitos como o de memória e cultura em uma predisposição do guardar e do ser como possibilidades temporais duradouras.<sup>63</sup> Na medida em que a sociedade é bombardeada de informações todo o tempo, a memória, que tende a ser seletiva e enquadrada na sociedade, entraria em estado de alerta, assim como a cultura, tornando-se cada vez mais mutável e plural?

O fenômeno que Beatriz Sarlo (2005) chama de *uma maior atenção com os sujeitos nas ciências humanas e sociais* reverbera na Antropologia com o largo uso de metodologias que privilegiam o uso de narrativas e biografias dos próprios atores como ferramentas científicas para a construção de conhecimento. As ideias de cultura e memória, nesse cenário, acabam acionadas como em um cabo de guerra: de um lado, a rapidez e o grande fluxo de informações da pós-modernidade; de outro, a necessidade dos indivíduos se reconhecerem em suas próprias identidades, em que o reconhecer a si é lembrar, rememorar e atestar aquilo que consideram como sua própria cultura.

No Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, a aparente efemeridade de um rápido olhar em uma fantasia nos poucos minutos de um desfile, em uma construção alegórica que será desmontada, ou o cântico de um samba de enredo que não será mais entoado na Marquês de Sapucaí em nenhum Carnaval seguinte, tudo isso duela com uma necessidade também

63 Para saber mais sobre a questão da efemeridade no Carnaval, ver SANTOS, Nilton, 2009.

experimentada no mundo do Carnaval de guardar as memórias do e no ambiente das escolas de samba.

Deve-se afirmar, entretanto, que por mais efêmero que seja um Carnaval, ele deixará impressas fortes marcas de memória, pois alegorias, fantasias e sambas deixam lembranças, fotografias, vídeos. Sambas de enredo são sempre entoados nas quadras das escolas de samba ao longo dos ensaios de um ano, nas rodas de samba ou mesmo em outros eventos musicais e artísticos, por exemplo. Mesmo que se trate de uma memória que não é palpável, há sempre uma memória afetiva recordada que percorre, ainda, os trilhos das escolas a despeito de um fluxo de Carnaval sempre “para frente”.

Essas duas formas de ser – a memória vivida do efêmero x memória preservada em suportes materiais como recortes de jornais, documentos, fotografias, CDs e vídeos – coexistem no mundo das escolas de samba. Há solução para tal impasse? Não é a intenção desse trabalho encontrá-la, se houver. O que percebo é que, em meio ao panorama apresentado, cada grupo social dentro das escolas de samba negocia a sua realidade e aproxima-se mais ou menos do destaque dado à ideia de memória tal como entendida pelo Departamento Cultural e Djalma Sabiá, desembocando em uma própria definição de cultura e constituição identitária.

Para Gonçalves (1996), o atual momento da Antropologia é de uma ciência desconstrutiva e interpretativa, em que a produção contemporânea aponta para uma definição de cultura como sendo um vazio preenchido por metáforas, com diversos pontos de vista. Logo, essa pluralidade de posicionamentos é sadia para a própria constituição do campo antropológico, em que a utilização da própria ideia de cultura na vida social emerge como perspectiva interessante de reflexão.

O Departamento Cultural do Salgueiro, além de enxergar a ideia de cultura como um importante elemento político agregador de sua identidade

de grupo, vivencia essas práticas de guarda de materiais referentes à agremiação, denominados então uma memória da escola, e almeja ao mesmo tempo zelar pelo que considera como a característica cultural própria na confecção de enredos da escola. Para Djalma Sabiá, uma cultura do Salgueiro associa-se e confunde-se com sua própria vida quase que por inteira dedicada à agremiação.

Nos dois casos, entretanto, os atores utilizam-se da ideia de memória como um esteio legitimador de sua existência e de seus posicionamentos dentro da escola de samba. Memória essa que, trabalhada de diferentes formas, serve de apoio para as narrativas distintas do que é o Salgueiro para cada uma das partes: se, para Djalma Sabiá, a memória é uma ligação direta com a vida vivida e uma oportunidade de reconhecimento social, para o Departamento Cultural a memória assume uma faceta de maior institucionalidade vinculada às administrações da escola, aliada também a um desejo de reconhecimento interno e externo ao Salgueiro.

Cada qual, a seu modo, versa sobre o Salgueiro ligando sua própria vida àquela da escola. E ao samba, por que não? Afinal, mesmo que o encarnado do Salgueiro seja o mesmo, a bandeira sempre tremula em distintos tons.



# MANIFESTO “NOSSA AVENIDA VAI ALÉM DO CARNAVAL”

## NOSSA AVENIDA VAI ALÉM DO CARNAVAL

A partir dos anos de 1960, quando as escolas de samba assumiram o protagonismo do Carnaval do Rio de Janeiro e instauraram uma espécie de nova ordem momesca, o desfile das grandes agremiações ganhou o status de “Maior Espetáculo da Terra”. Foi uma metamorfose natural e processual, reflexo de uma cidade que também jamais parou de se transformar. Acabaram sendo “descobertos” redutos e bambas no balanço do trem ou na carona do então recém-inaugurado túnel Rebouças, aproximando classes e bairros. De lá pra cá, o Rio de Janeiro assistiu à construção do Sambódromo (1984) e à criação da Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba), em 1985, que conferiram avanços significativos rumo à dita “profissionalização”, entregando ao espetáculo o público multidiverso e as vultosas cifras atualmente movimentadas. Entretanto, a partir do afastamento quase completo do poder público da organização dos desfiles (movimento iniciado há cerca de 20 anos), os valores culturais do que se leva à Avenida – fundamentalmente, as bases e a razão para a existência do “show” atual –, foram deixados de lado.

Muito além da característica comercial e turística, a folia carioca apresenta formação e função essencialmente culturais. Se existe o atual panorama de destaque econômico e midiático – o que engloba até mesmo a transmissão televisiva para outros países –, foi porque foram encontrados

referenciais sólidos de crescimento: os rituais, símbolos, ícones, personagens, marcas identitárias e, até mesmo, culinária própria. O samba e suas escolas não têm apenas função recreativa, mas reforçam também nossa memória coletiva e, principalmente, afetiva. As feijoadas, os encontros nas quadras, nas ruas e a grande reunião anual na Avenida dos Desfiles, Marquês de Sapucaí, são espaços para a celebração e transmissão de saberes populares, algo de que a engrenagem comercial contemporânea – por mais que muitos não percebam –, também necessita para sobreviver.

Em qualquer cidade, a competência para a gestão do Carnaval acontece na esfera municipal. No Rio de Janeiro, a história ganha novos personagens e as fontes de recursos financeiros ultrapassam os limites domésticos, alcançando dotações estaduais e federais. Esta característica é absolutamente compreensível, tendo em vista que a folia ultrapassou, inclusive, as fronteiras nacionais. Contudo, exige do poder um controle maior dos investimentos e recursos que, na esteira da festa, circulam por aqui. Além disso, há um controverso “anexo” à administração do “negócio” público: o comando é “compartilhado” com uma instituição privada, a Liesa. Alçada à condição de representante das escolas, a entidade foi ainda mais longe e também passou a dar todas as cartas do desfile, responsabilizando-se – entre outras funções –, até mesmo pela comercialização de ingressos (que podem ser adquiridos apenas em dinheiro vivo a partir de reservas feitas por telefone u fax) e escolha dos julgadores.

Ora, são estes vazios de influência pública que, aos poucos, têm minado aspectos importantes inerentes à folia. Vale ressaltar que desde 1935 o Estado cuida e incentiva financeiramente as escolas. Assim como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos possuem órgãos próprios de planejamento, o Carnaval carioca, por suas dimensões, necessita, também, de um tratamento nos mesmos moldes. Com algum exagero, para fins de exemplificação didática, é como se fizéssemos um Mundial de Futebol a cada mês de fevereiro

ou março. Se, de maneira absoluta, o volume de recursos aplicado cresce a cada ano, por que a prestação de contas da subvenção ainda não é realizada de maneira satisfatória? Além disso, se o dinheiro público e a verba ligada aos direitos de transmissão (exclusiva) de televisão atingiram um patamar de cerca de R\$ 5 milhões para cada escola (suficientes para a preparação de um Carnaval competitivo), como explicar a corrida desenfreada por enredos patrocinados? Que legado deixaremos para a manutenção de uma festa cuja resistência está calçada em pilares que vêm sendo derrubados?

Para 2013, grande parte das agremiações do Grupo Especial já anunciou seus temas, quase todos patrocinados. O festival Rock In Rio, a Coréia do Sul, os criadores da raça de cavalos Mangalarga Marchador e os proprietários da Revista Caras são alguns dos novíssimos mecenas que irão expor suas marcas na Avenida, condicionando propostas temáticas única e exclusivamente à filigrana comercial. Eis o reflexo de um poder público que se limita a administrar os recursos como balcão de negócios, já que a prefeitura não garante o papel de influência sócio-cultural representado por uma de nossas maiores riquezas simbólicas. Ora, faz-se necessária a atuação de um órgão municipal (Subsecretaria) dedicado a pensar a folia carioca durante todo o ano, espelhando a importância alcançada por este evento com nuances tão particulares, e que influencia o conjunto da formação social carioca. Quando uma empresa ou pessoa física apresenta uma proposta para obter apoio financeiro – seja diretamente através de dinheiro governamental, ou obtendo autorização para captar em troca de isenção fiscal –, este projeto é analisado pelo ente público, e sua relevância é considerada para que os recursos ou isenção sejam concedidos. Basicamente, busca-se aqui processo semelhante para o Carnaval.

Para receber a subvenção, é fundamental que os enredos (inclusive os patrocinados) apresentem grande valor cultural. Caso, portanto, opte



pela exaltação direta ou indireta a marcas comerciais, a escola não deverá receber verba pública. Esta proposta não se trata, de forma alguma, de uma tentativa de dirigismo temático, e, sim, de uma busca pela gestão criteriosa de recursos para que as agremiações não se tornem meros veículos de propaganda para empresas privadas. Além do que já ocorre com o turismo, a prestação de contas, negociação de cotas de patrocínio e os aspectos não comerciais (culturais) devem ser “cuidados” por quem foi escolhido nas urnas para comandar a cidade. Desde a sua criação, a Liesa teve fundamental participação no crescimento dos desfiles, mas sua autonomia – quase 30 anos depois –, merece questionamento.

Se a prefeitura, por exemplo, construiu 14 barracões na Cidade do Samba, por que a instituição fixou em 12 o número de participantes do Grupo Especial? Como justificar os gastos municipais com dois galpões não ocupados por alegorias e adereços? O novo órgão municipal irá cuidar de todas as relações que envolvem as escolas de samba, internas e externas. Por exemplo, como representantes de comunidades, as agremiações não devem ter “donos”. Filho do povo e, portanto, da democracia, o samba prescinde de qualquer tipo de monopólio, inclusive do televisivo, este que tem prejudicado a qualidade das recentes transmissões. Nos dias a dia dos barracões, já que a formação de mão de obra especializada para o Carnaval é usada para justificar verbas – muitas vezes públicas ou de estatais –, em projetos sociais, é fundamental a fiscalização das relações de trabalho. Afinal, é sabido que em muitos deles os direitos básicos do trabalhador não são respeitados.

Mas o Carnaval carioca é muito além da Rua Marquês Sapucaí e seus grandiosos grêmios recreativos. Está nas marchinhas das ruas e salões, nos becos e vielas, no alto e no entorno dos coretos das praças, no mar, na Estrada Intendente Magalhães. É imperativo que o poder público olhe com bastante cuidado para os desfiles do grupo de acesso, garantindo, entre outras ações, a preservação de bandeiras históricas que perderam a força

com o passar dos anos. Os grupos C, D e E desfilam sem os holofotes das grandes, mas significam a garantia de força para o festejo que não para de se transformar. Hoje, ainda faltam recursos e condições para a realização do espetáculo das escolas menores. Além disso, o Estado precisa entender de uma vez por todas que escolas de samba e blocos de rua possuem naturezas e propostas distintas. Um projeto da atual gestão da prefeitura em parceria com a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (AESCRJ), ano após ano, tem condenado à revelia seis escolas do Grupo E a virarem blocos, o que impossibilita a criação de novas agremiações. Nada mais equivocados do que uma transformação estrutural orquestrada de cima para baixo, já que as entidades nasceram a partir de processos comunitários próprios.

Os blocos, aliás – marcas históricas de uma cidade com vocação para festejar –, merecem grande atenção, sobretudo no atual momento de resgate dos antigos carnavais de rua e salão. Eles não apresentam tanta visibilidade midiática (não têm desfiles apresentados em rádio e tevê), mas possuem abrangência gigantesca. Em lugar de serem observados por milhares, são mais inclusivos em termos de participação, parte da mistura própria de um Rio que já foi dos clubes de frevo, dos ranchos, dos corsos, cordões, dos blocos afros, dentre outros, e que pode sim congregar todas as manifestações espontâneas.

A ocupação do espaço público precisa acontecer a partir do equilíbrio entre as regiões – sem privilegiar determinados bairros –, e calçada na estrutura e segurança para todos os brincantes. É preciso deixar explícito que as Ligas e Associações podem e devem seguir com a função de representação das entidades foliãs, mas urge que a prefeitura reassuma seu papel de responsabilidade no fomento e gestão do bem histórico intangível que é o nosso Carnaval.

E já que a festa é, fundamentalmente, política cultural e social, que tal reaproximarmos as escolas de samba do público que as entregou lide-

rança e devoção há mais de 50 anos? Na carona da reforma do Sambódromo – que, finalmente, tirou do papel a ideia completa do arquiteto Oscar Niemeyer (arquibancadas espelhadas) –, seria justiça histórica se o projeto original da Avenida fosse todo retomado. Ou seja, as frisas (ou, pelo menos, um lado delas) transformadas em uma autêntica “geral”, com preços populares, para que todos pudessem embarcar na fantasia encerrada em Cinzas e na lágrima do pierrô.

Eis aqui a nossa proposta e Avenida. Uma Avenida que, cá pra nós, vai muito além do Carnaval.

## **Propostas:**

**Criação da Subsecretaria de Cultura Especial do Carnaval** – A Subsecretaria vai assumir a organização do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, considerado o rande espetáculo do planeta. Serão privilegiados os valores culturais, o julgamento coerente e a correta gestão dos recursos públicos destinados às agremiações.

**Subvenção condicionada à relevância cultural dos enredos** – Caso uma agremiação opte por retratar uma marca, não deverá receber verba pública. Esta proposta não se trata, de forma alguma, de uma tentativa de dirigismo temático. É apenas a busca pela gestão criteriosa de recursos para que as escolas não se tornem canais de propaganda.

**Apoio às agremiações dos grupos de acesso** – Mais recursos e estrutura para a realização dos desfiles dos grupos de acesso, que acontecem na Estrada Intendente Magalhães, no bairro do Campinho.

**Apoio a todas as instituições Carnavalescas** – Política que vise ao fomento e à distribuição geográfica de blocos, cordões e quaisquer instituições carnavalescas por toda a cidade, possibilitando a ocupação de-

mocrática do espaço público. Importante salientar: escolas de samba não podem ser rebaixadas à condição de blocos, e estes não podem se tornar escolas de samba, por ação de órgãos controladores. Suas naturezas são distintas e possíveis mudanças estruturais devem ser frutos de decisões internas ou comunitárias.

**Preservação das entidades foliãs e seus espaços comunitários** – O poder público precisa garantir a preservação de grandes agremiações, responsáveis por históricos desfiles e sambas, mas que perderam a força com o passar dos anos. Também é necessário pesquisar, identificar e preservar os perímetros culturais no entorno dos berços das escolas, a fim de que seja a face material, geográfica e sentimental do samba como Patrimônio Imaterial do Rio do Janeiro.

**Retorno do projeto original do sambódromo** – O fim das frisas (ou, pelo menos, de um lado delas), transformando-as, como no projeto original, em uma grande “geral”, com preços populares. A ideia é combater a frieza dos desfiles e reaproximar o carioca do espetáculo.

**Concorrência da transmissão televisiva** – O fim da exclusividade na transmissão televisiva condicionaria diferentes formas de narração, aumentando as possibilidades de apresentação do espetáculo para o público de casa. Como resultado, o aumento do conteúdo jornalístico disponível aos espectadores e uma saudável disputa pelo melhor “olhar” sobre a festa.

**TV Educativa e Carnaval** – Em caso de quebra do monopólio televisivo, em um novo contrato discutido pelo poder público, que haja uma cláusula que permita às Tevês Educativas a transmissão sem a necessidade de pagar pelos direitos.

Adílson Bispo, Alberto Mussa, Alexandre Medeiros, Anderson Baltar, André Albuquerque, Carlos Linhares, Dudu Botelho, Edgar Filho,

Eduardo Gonçalves, Eduardo Silva, Emiliano Tolivia, Evandro Vargas, Fábio Fabato, Fábio Pavão, Fábio Silva, Felipe Damico, Fernando Pamplona, Fernando Peixoto, Freddy Ferreira, Gustavo Melo, João Máximo, Lilian Rabello, Luis Carlos Magalhães, Luise Campos, Luiz Antonio Simas, Luiz Carlos Máximo, Luiz Fernando Reis, Marcelo Moutinho, Marco BTU, Mariana Cesário, Marianna Tavares, Maurício Castro, Paulo Renato Vaz, Pedro Simões, Rachel Valença, Rafael Marçal, Renato Raposo, Ricardo Delezcluze, Ricardo Dias, Roberto Vilaronga, Rogério Rodrigues, Thiago Carvalho, Thiago Gomes, Thiago Lepletier, Tiago Prata, Tiãozinho da Mocidade, Wagner Fernandes, Vera de Sá Braz, Vicente Almeida, Vicente Magno, Vinicius Ferreira, Wanderlei Monteiro, Toninho Nascimento.



## MANIFESTO A FAVOR DA PLENA **LIBERDADE DE EXPRESSÃO**

O Carnaval é um dos emblemas do Rio. Faz parte do patrimônio histórico e cultural da cidade. Tem uma profunda inserção popular. É uma das expressões mais significativas da cultura carioca. Encanta e mobiliza milhões de pessoas todos os anos. É uma festa. É também uma atividade econômica e está presente na vida dos cariocas de todas as regiões há muito tempo. Constitui uma tradição.

Não por acaso, ao longo da história, em vários momentos, políticos tentaram cooptar, controlar e reprimir o Carnaval do Rio, visando apenas projetos partidários ou pessoais. O Carnaval nasceu como uma forma de resistência (e afirmação) popular. E sobreviveu a todas as tentativas de cooptação, controle e repressão. Não foram poucas. Mas o Carnaval do Rio está cada vez mais forte.

Hoje impera no Carnaval do Rio a mais absoluta liberdade de expressão. O poder público não interfere no conteúdo dos enredos. Não determina o que as Escolas de Samba podem ou não expressar em seus desfiles. A Prefeitura subsidia igualmente todas as agremiações em cada um dos Grupos e não impõe “contrapartidas culturais”.

Infelizmente há no horizonte uma ameaça potencial à plena liberdade de expressão no Carnaval do Rio. Um candidato a prefeito defende, em seu programa de governo e em entrevistas, que só devem receber recursos da Prefeitura as Escolas de Samba que tiverem enredos aprovados pela Secretaria

ria de Cultura. Para ele, as Escolas devem oferecer “contrapartidas culturais”.

Trata-se claramente de uma visão dirigista. Quem determinará se um enredo tem ou não “relevância cultural”? Mais uma vez o Carnaval do Rio se vê diante de uma postura autoritária que atenta contra a plena liberdade de expressão. Mais uma vez há uma tentativa de controle de uma manifestação cultural popular. Não podemos permitir que este pesadelo vire realidade, como ocorreu no passado.

A comunidade do Carnaval e do Samba está unida para defender seu direito de criar livremente. Repudiamos esta e qualquer outra tentativa de dirigismo cultural. A contrapartida de uma obra de arte é a própria obra de arte. As Escolas de Samba devem ter autonomia para escolher seus enredos. O apoio da Prefeitura é justo e necessário. Mas não pode ameaçar a liberdade de expressão.

Por tudo isso, não podemos deixar que queiram tirar do nosso Carnaval o título, arduamente conquistado, de Maior Espetáculo da Terra”.

*Regina Celi Fernandes*



## AS DUAS VERSÕES DE SINOPSE

a) Versão dos Carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage

### **FAMA**

*Num dia perdido na Antiguidade  
Um cara sacou com sagacidade  
Que o tempo passa e a vida é breve  
— Vou deixar a minha marca  
mesmo que ela seja de leve  
Então daraõ faz da tumba moradia  
Vestiu-se de múmia, a sua fantasia  
E assim se tornou peça de museu,  
Atua no cinema pra dizer que não morreu  
A Fama atrai os conquistadores  
O Grande Alexandre cortejou os escritores  
Mandou os poetas divulgarem o que ele fez  
E assim na história ele teve a sua vez*

*Ora se esconde, ora se revela  
A máscara no rosto é uma interrogação  
Não sei se a mocinha é princesinha bela  
Se diz uma mentira, e tem cara de fera!*

*E lá na Europa, um nobre de bom trato*



*Chamou o pintor pra fazer o seu retrato  
e Luís Quatorze entrou pra galeria  
E o três por quatro ganhou a freguesia  
É muito importante saber que eu existo  
Os Beatles seriam mais famosos do que Cristo?  
John Lennon pirou numa onda brava  
Tem caras tão famosas quanto  
a foto de Che Guevara  
Calma Beth! Não vou jogar confete  
Eu vou criticar você e lançar na internet  
Se quer estar bem na foto tipo modelo fashion  
que tal umas comprinhas no photoshoping?  
boca, olho, nariz e “mucho más”  
você vai se transformar numa sereia TOP!*

*Deixe que a fama te leve e afama  
Deixa ela falar, que é que tem  
Vou brilhar  
Eu estou fazendo tudo para aparecer  
Que tal bater a foto assim juntinho com você?*

*Há mais de vinte anos  
Já conto as linhas do tempo  
Minha marca já deixei, e com isso me contento  
Fama que não se contesta  
Já virei “arroz de festa”!*

*Mas é preciso ter cautela  
Pra “mosca azul” não te picar  
Porque na vida é assim  
Um sobre e desce sem parar*

*e na televisão, na revista ou no jornal  
A fama disputa lugar no Carnaval  
Apenas, diferente, eterno e guerreiro  
Quem corre mundo afora é a fama do Salgueiro!*

*Renato Lage e Márcia Lage*



b) Versão do Departamento Cultural

## **SALGUEIRO 2013 APRESENTA**

### **FAMA**

*Estrela não nasce. Estréia! Foi assim comigo quando eu vim à Terra para arrasar. Sou do tipo que desde cedo quis ser reconhecida, amada, idolatrada, salve, salve. Jamais ser mais uma na multidão. Meu sonho era que os senhores do destino reservassem a mim toda a glória da fama. Ser hoje um nome; amanhã, uma lenda. Oh, sucesso, abre as asas sobre mim!*

*Imortal! Um ídolo de pedra dos tempos modernos, esculpido para a eternidade, cultuado por todo sempre. É só fechar os olhos e eu já posso ver a minha imagem refletida num lago iluminado por flashes e holofotes como um Narciso da Idade Mídia. Posso ainda me imaginar ocupando mais alto pedestal no Olimpo da fama. Um delírio que guia minha pobre alma mortal. Por enquanto, sou só um esboço de celebridade, feito de carne, osso, carisma e talento. Mas... que talento? É*

*melhor encontrar um e cair na real.*

*E o que se tem pra hoje? Vestir a fantasia de papagaio de pirata e se prestar ao papel de aparecer com uma melancia no pescoço em um evento de quinta categoria? Ou quem sabe fazer de tudo para descolar um convite salvador que me abra as portas certas, na hora certa, ao lado das pessoas certas. Pronto! Está aí a senha para um casamento “conveniente” ou uma gravidez “desejada”. E eu viro notícia. Se é para a TV, estou lá! É para o jornal popular? Também! Vai sair na revista? Melhor ainda. E quando brilharem flashes e acenderem as câmeras desse show de realidade, eu estarei pronta para a consagração. Ninguém mais me segura, porque minha hora chegou! Me chama que eu vou. Me chama que eu sou...*

*Mas... quem sou eu nessa corte de heróis coroados? É um tal de rei da bola, baronesa da canção, duquesa dos palcos, príncipe das telas, princesa das passarelas, rainha de bateria... Se não sei o que sou, se-rei tudo ao mesmo tempo agora. Modelo, manequim, atriz, dançarina, musa, rainha, cantora, funkeira, fruta... Eu quero é ser. Quero é estar nas ruas, nas casas, nas capas de revistas, nos sites de fofoca, nas TVs – mas, por favor, em horário de grande audiência, nobre como o meu sangue de rainha da cocada preta. Tenho nome e sobrenome. Quero os olhares, a atenção e o coração do povo, ser o alvo preferencial de um bombardeio de flashes, ter meu autógrafo disputado a tapa por fãs enlouquecidos. Quero mais é que falem de mim. Mesmo que falem mal, que falem de mim, porque, agora, sou eu que tô na moda!*

*Eu cheguei lá. Meu poder de sedução não tem limites! Ele escancara as portas nas mais altas rodas e inaugura uma nova vida regada a champanhe, caviar, festas, viagens, badalações, amores, desamores, conveniências... Ai que loucura! Virei a grande notável do high so-*

*ciety, a mais cotada na bolsa das celebridades, a aposta certa para qualquer ocasião, presença certa em camarotes vips de qualquer evento, figurinha carimbada no panteon dos famosos. Com o mundo aos meus pés, toda imperfeição será retocada. Com os caminhos sempre abertos, o povo segue meus passos e quer saber tudo sobre mim. Mas no fundo quem eu sou? Será que eu virei um personagem de mim mesma?*

*É aí que o sonho começa a virar pesadelo no grande baile das máscaras. Aqui as reais identidades se ocultam. Os falsos sorrisos escondem as verdadeiras intenções. No fundo do imenso salão, almas anônimas ardem na fogueira das vaidades. A inveja paira no ar. Mas... espera aí... não era pra ser eterno? Como assim? Alguma coisa está errada, vê isso aí direito. Minha passagem rumo ao estrelato não era só de ida? O quê??? Ninguém mais me conhece? Já colocaram outras “celebridades” em meu lugar?*

*Aos poucos, o suave perfume da notoriedade se esvai, enquanto caem todas as máscaras no fim da festa. Seria hora de ensaiar uma estratégica saída de cena para descansar a imagem? Não, não chorem por mim, porque eu vou voltar por cima da carne seca!*

*É hora de renascer das cinzas do esquecimento, sacudir a poeira do ostracismo e dar a volta por cima. O meu show tem que continuar. E aí, vale tudo para voltar a ter o nome em evidência: namoro, casamento, separação, entrevistas e declarações bombásticas, um flagrante “descuidado” nas esquinas do Leblon, a nudez (que não será castigada) na capa da revista.*

*Tudo isso estava previsto nesse enredo da vida, cheio de altos e baixos, de ascensões e quedas instantâneas. Do topo ao chão, a viagem acon-*

*tece numa velocidade frenética, vertiginosamente alucinante, como em uma montanha russa.*

*Nesse sobe e desce o que vale é saber que cada um, de alguma forma, tem uma estrela dentro de si. Acreditar e se jogar! Afinal, gente é pra brilhar. Nem que seja por apenas quinze minutos, como um dia profetizou o artista...*

### **SETORES:**

- ◆ Nasce Uma Estrela
- ◆ No Olimpo Da Fama
- ◆ Cada Mergulho Um Flash
- ◆ Que Rei Sou Eu?
- ◆ Tudo Quero, Tudo Posso!
- ◆ Baile Das Máscaras
- ◆ Gente É Pra Brilhar!



# BIBLIOGRAFIA

## LIVROS

**AUGÉ, Marc** (2005). Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. São Paulo. Papirus Editora.

**BARBIERI, Ricardo** (2010). Ricardo José de Oliveira. Sociabilidade e conflito em pequena escola de samba: o Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro.

**BENJAMIN, Walter** (1994). O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221.

**BECKER, Howard** (1999). Métodos de pesquisa em ciências sociais. 4. ed. São Paulo: Hucitec,

**BOURDIEU, Pierre** (2006). A Ilusão Biográfica, In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.), 2006. Usos & Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: FGV.

**BRUNO, Leonardo** (2013). Explode, Coração: Histórias do Salgueiro. Org. Aydano André Motta, 1 ed. Rio de Janeiro. Verso Brasil Editora.

**CARVALHO, Luciana G** (2005). A Graça de Contar: Narrativas de um Pai Francisco no Bumba-Meu-Boi do Maranhão. Tese de Doutorado. UFRJ.

**CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro** (1995). Carnaval Carioca: Dos Bastidores ao Desfile. Rio de Janeiro. Ed. Funarte. 2ª Ed.

— (2003) “Conhecer, Desconhecendo: a Etnografia do Espiritismo e do Carnaval Carioca”. In: KURSCHNIR, Karina, VELHO, Gilberto (orgs.). Pesquisas Urbanas: Desafios do Trabalho Antropológico. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar.

— (2007) Drama Social: Notas Sobre um Tema de Victor Turner. Cadernos de Campo, São Paulo, nº 16.

**CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos** (2010). Cultura, Festas e Patrimônios. In: Horizontes das Ciências Sociais, Org. Luis Fernando Dias Duarte e Carlos Benedito Nunes. Ed. 1. ANPOCS. BACAROLA. São Paulo.

**COSTA, Haroldo** (1984). “Salgueiro: Academia de Samba. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1984.

**DA MATTA, Roberto** (1978). O Ofício do Etnólogo ou Como ter Antropological Blues. In: Edson de Oliveira. A Aventura Sociológica, RJ, ZAHAR, 1978

— (1980). Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar.

— (1986). “Você tem Cultura?”: In: Explorações: ensaios de sociologia interpretativa, Rio de Janeiro, Rocco. (Disponível em <https://www.google.com.br/search?newwindow=1&q=voce+tem+cultura+da+matta>)

&oq=voce+tem+cultura+da+matta&gs\_l=serp.3..0i22i10i30j0i22i30l8.1354435.1356996.0.1357159.25.22.0.0.0.0.215.2152.10j8j2.20.0...0...1c.1.37. serp..8.17.1770.5WElmYBCUk8. Retirado dia 12/03/2014).

DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO (2006). Documento elaborado pelo IPHAN disponível no sítio eletrônico [www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br).

**DURHAM, Eunice R.** (1984). Cultura e Ideologia. Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro. vol. 27. n° 1.

**ELIAS, Norbert e SCOTSON J. L.** (2000). Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das Relações de Poder a Partir de uma Pequena Comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

**ERICEIRA, Ronald dos Santos** (2009). A Reconstrução do Passado na Portela na Rede Mundial de Computadores e nas Rodas de Samba. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. UFRJ.

**FERREIRA, Felipe** (2004). O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro.

— (2012). Escritos Carnavalescos. Coord: Maria Laura V.C.C. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano.

**FOOTE-WHITE, William** (2005). Sociedade de esquina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

**FORTY, Adrian e KUECHLER, Susan** (1999). The Art of Forgetting. Berg, Oxford.

**GEERTZ, Clifford** (1989). Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: A Interpretação das Culturas. LTC. Rio de Janeiro.

**GLUCKMAN, Max** (1963). Gossip and Scandal. *Current Anthropology* 4:3, 307-16



**GOFFMAN, Erving** (2004). A representação do Eu na vida cotidiana. Petrópolis.Vozes.

**GONÇALVES, José Reginaldo Santos** (1996). A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Marcia de; MOREIRA, Maria Ester (Coord.). Cultura, substantivo plural. Rio de Janeiro: CCBB: 34 Letras.

**GONÇALVES, Renata Sá** (2007). Os Ranchos Pedem Passagem: O Carnaval do Rio de Janeiro do Começo do Século XX. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Secretaria das Culturas.

— (2010) . A Dança Nobre do Carnaval. Rio de Janeiro, RJ. Editora Aeroplano.

— (2013). Edison Carneiro e o Samba: Reflexões Sobre Folclore, Ciências Sociais e Preservação Cultural.In: Anuário Antropológico/2012-I, 2013:239-260.

**GUARAL, Guilherme José Motta Faria** (2014). Mídia e Carnaval: A Construção do Mito Isabel Valença, a Chica da Silva do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, Ed. 7, ano IV, Revista Mosaico – PPHPBC-CPDOC – FGV. Rio de Janeiro. (Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/m%C3%ADdia-e-carnaval-constru%C3%A7%C3%A3o-do-mito-isabel-valen%C3%A7-chica-da-silva-dogres-acad%C3%AAmicos-do-salgue>. Acessado em 24/02/2014).

**HALBWACHS, Maurice** (1990). A Memória Coletiva. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais.

**HEYE, Ana Margarete** (1980). A Questão da Moradia Numa Favela do Rio de Janeiro ou Como ter Anthropological Blues Sem Sair de Casa. In: VELHO, Gilberto. O Desafio da Cidade. Rio de Janeiro. Campus. p. 117-141.

**JÚNIOR, Nilton** (2008). O que faz a velha guarda, Velha guarda? Dissertação de Mestrado. PPGSA/IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro

— (2009). O que faz a velha guarda, Velha Guarda?. p.309-338. In: Cavalcanti, Maria Laura V.C.& Gonçalves, Renata Sá (Orgs.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.

**LEGOFF, J** (1996). História e memória. 2. Ed. Campinas: Editora da Unicamp.

**LEOPOLDI, José Sávio** (1978). Escola de samba, ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes.

**MAGGIE, Yvonne** (2001). Guerra de orixá – um estudo de ritual e conflito. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

**MAUSS, Marcel** (1978). Ensaio sobre a dádiva. Lisboa: Edições 70.

**MILLS, C. Wrigth** (1965). A imaginação sociológica. Rio de Janeiro, Zahar.

**NATAL, Vinícius** (2010). Os Caminhos da Memória no Batuque do Carnaval Carioca. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular, Rio de Janeiro, v. 7, n.2, p. 207-215.

— (2011). Samba, Cultura e Memória : Experiências de Departamentos Culturais em Escolas de Samba do Carnaval Carioca (1959-2011), monografia de licenciatura e bacharelado em história, Universidade Federal Fluminense.

**PARECER** (2007). Nº 004/07 – DPI. Brasília, 15 de agosto de 2007.

**PAVÃO, Fábio** (2005). Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. Dissertação (Mestrado em Antropologia) PPGA/UFF, Niterói.

**PRADO, Yuri** (2009). Aspectos Estilísticos e Transformações do Samba-Enredo sob o Ponto de Vista Melódico. USP. FAPESP, São Paulo.

**POLLACK, Michael** (1989). Memória, Esquecimento e Silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro. vol.2.

— (1992). Memória e Identidade Social. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. vol. 5, nº10.

**POUBEL, Mayra Salgado** (2012). O Bairro e a Escola de Samba: Sociabilidade e Pertencimento, Rio de Janeiro, RJ, UFRJ.

**SÁ, Simone Pereira de** (2005). Comunidades Virtuais, Dinâmicas Identitárias e Carnaval Carioca. Rio de Janeiro. E-Papers Serviços Editoriais.

**SANTOS, Nilton** (2009). A arte do efêmero. Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Apicuri.

**SARLO, Beatriz** (2005). Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo. Minas Gerais. Cia das Letras. Ed. UFMG.

**SIMMEL, Georg** (2005) .As Grandes Cidades e a Vida do Espírito; In: Mana. vol. 11 nº 2 Rio de Janeiro. 2005.

**TOJI, Simone** (2008). Passistas da Mangueira: o desfile das emoções na festa carnavalesca carioca. In: M. L. Cavalcanti, & R. S. Gonçalves, Carnaval em múltiplos planos (pp. 195-220). Rio de Janeiro: Aeroplano.

**TURNER, Victor.**(2005) [1967]. Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF.

— (1987). *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

**VELHO, Gilberto** (1973). A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: ZAHAR. (1ª edição).

— (1978). Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira – A Aventura Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar.

— (2003). Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

— (2011). KUSCHNIR, Karina. “Urban Anthropology” Foreword. in: Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology, v. 8, n.2. July to December. *Brasília*.

**VELHO, Gilberto & VIVEIROS de CASTRO, Eduardo** (1977) – O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas. In: Artefato, ano 1, nº 1.

## VÍDEOS

Depoimento Djalma Sabiá ao Centro Cultural Cartola

## SITES

[www.galeriadosamba.com.br](http://www.galeriadosamba.com.br)

[www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br)

[www.marcelofreixo.com.br/portal/docs/carnaval28062012.pdf](http://www.marcelofreixo.com.br/portal/docs/carnaval28062012.pdf)

[www.salgueiro.com.br](http://www.salgueiro.com.br)

[www.srzd.com.br/carnaval](http://www.srzd.com.br/carnaval)

<https://www.youtube.com/watch?v=qLC5NmAQjOU> – Entrevista de Marcelo Freixo ao RJ TV

[www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/emilinha-borba/brasil-fontes-de-artes/2349554](http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/emilinha-borba/brasil-fontes-de-artes/2349554)

<http://oglobo.globo.com/pais/bicho-cresceu-no-rio-com-ajuda-de-torturadores-10267365>.

<http://globoTV.globo.com/rede-globo/encontro-com-fatima-bernardes/v/djalma-sabia-nasceu-3-anos-antes-da-primeira-escola-de-samba/2399366/> – Programa “Encontros”, Rede Globo de Televisão.