



“EXALTANDO O NEGRO PRO MUNDO INTEIRO
CANTAR”: INOVAÇÕES E INFLUÊNCIAS DA “REVOLUÇÃO
SALGUEIRENSE” NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA
ENTRE 1959 E 1963

“EXALTING THE BLACK FOR THE WHOLE WORLD
TO SING”: INNOVATIONS AND INFLUENCES OF
THE “SALGUEIRO’S REVOLUTION” IN THE SAMBA
SCHOOLS PARADES BETWEEN 1959 AND 1963

Leonardo dos Santos ANTAN¹

¹ É mestre em Arte e Cultura contemporânea pelo PPGARTES-UERJ.E-mail:
leonardoantan@gmail.com.





RESUMO

O termo “Revolução salgueirense” é lugar comum na historiografia carnavalesca para se referir uma série de mudanças estéticas e narrativas por profissionais do GRES Acadêmicos do Salgueiro na década de 1960. O artigo busca rever algumas afirmativas sobre o período, procurando de fato quais seriam as inovações do período e mapeando a atuação de um grupo liderado intelectualmente por Fernando Pamplona e suas zonas de contatos com outros movimentos artísticos e culturais do período, buscando entender como se deu a formação do artista e de outros personagens no mesmo contexto. O recorte se dá a partir da análise de três apresentações que pode ser entendida como inovadoras e relevantes para entender as transformações em curso pelas escolas de samba, abrindo uma fase inicial da chamada “revolução salgueirense”.

PALAVRAS-CHAVE

escola de samba; estética, movimento negro, história da arte, história do carnaval

ABSTRACT

The “revoluçõesalgueirense” (Salgueiro’s revolution) is a commonplace term in Carnival’s historiography that refers to a series of aesthetic and narrative changes brought forth by GRES Acadêmicos do Salgueiro in the 1960’s. The present article takes another look at this phenomenon to search for the true innovations of the period, mapping the actions of the group lead by Fernando Pamplona as well as its contact areas with other artistic and





cultural movements of the same period in order to better understand Pamplona's (and other main characters of said revolution) background. The text will analyse three main parades, deemed innovative, of the revolution's first phase in order to better understand the transformations the samba schools parades went through at the time.

WORDKEYS

samba schools; aesthetics, black movement, art history, carnival history

INTRODUÇÃO

Na história dos desfiles das escolas de samba, a chegada de um grupo de intelectuais e artistas liderados por Fernando Pamplona nos Acadêmicos do Salgueiro, na década de 1960, mudaria os rumos dos cortejos e os levaria a um outro patamar. Neste cenário, é possível perceber uma série de eventos que marcariam uma transformação em que as escolas de samba deixariam o papel de coadjuvantes dos festejos carnavalescos para se tornar de fato protagonistas e principal produto da folia carioca, atraindo não só intelectuais e o povo dos subúrbios e morros, mas um público amplo e heterogêneo, principalmente das classes médias² (FERREIRA, 2012).

Levando em conta todo o período de mudança social e discussão do movimento negro, a atuação de Pamplona não deve ser entendida como

² Para Ferreira (2012, p. 136), as escolas de samba a partir da segunda metade da década de 1950 iriam “despertar o interesse cada vez maior da elite cultural da época, envolvidas com a valorização política de tudo que fosse ‘popular’. (...) pouco a pouco, as agremiações ocupariam espaço deixado por outras manifestações carnavalescas. Sociedades, ranchos, blocos, frevos, perdiam a aura de ‘tradição pular’ em detrimento das cada vez mais louvadas e celebradas escolas de samba”.





catalizadora da mudança, mas parte de um intenso e vibrante caldeirão cultural que marcava um novo momento na história das agremiações. Apesar de ter assumido a narrativa que cristalizou esse período nas décadas seguintes, o famoso cenógrafo do Teatro Municipal e professor da Escola de Bela Artes esteve inserido numa rede de agentes importantes que o ajudaria a afirmar tais transformações. Mais do que o mito criado da inserção de enredos “negros” nos desfiles das escolas de samba, o período ajudou a solidificar uma série de mudanças estéticas que transformaria as agremiações em um espetáculo artístico reconhecido internacionalmente, estabelecendo uma gramática visual e narrativa que se solidificaria na história da festa e está presente até hoje nas apresentações no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

A construção de um cânone da “Revolução salgueirense”, estabelecido sobretudo por Seriani Costa (1984) e Cabral (1996), como aponta Faria (2014), precisa ser revista. O que seria inovador na apresentação não seria exatamente o fato de abordar as questões afro-brasileiras, já que outras escolas haviam feito isso. Mas assim a politização de usar uma narrativa a partir de preceitos ideológicos bem visto no período ao propor uma nova discursividade do protagonismo afro-brasileiro. A chegada de Pamplona no Salgueiro seria o processo máximo da necessidade de uma construção de uma identidade racial marcada pela construção de uma visão positiva do ser negro, além de marcar uma série de inovações estéticas que tornariam os cortejos num espetáculo mais teatralizado e fácil de ser “entendido” pelo grande público.

Desta maneira, o presente artigo busca mapear alguns desfiles apresentados pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro entre 1959-63 e como eles constroem a ideia de “Revolução Salgueirense”, uma virada inicial deste processo que se estende até meadas da década de 1970, que marca o início de uma nova





linguagem nas escolas de sambas e um time de artistas que faria uso dela nos anos seguintes. Para assim, lançar luz a personagens menos discutidos desse processo e mapeando as transformações estéticas e narrativas promovidas por artistas como Arlindo Rodrigues, Isabel Valença, Paula do Salgueiro, Nelson de Andrade, entre outros.

1. VIAJEI COM DEBRET PELO BRASIL

Antes mesmo da chegada de Fernando Pamplona para atuar na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, em 1960, o então presidente da agremiação, Nelson de Andrade, já dava indícios de um processo de transformação nos desfiles ao contar com o auxílio do casal de folcloristas e acadêmicos, Dirceu e Marie Louise Nery, que faria um enredo sobre Jean-Baptiste Debret em 1959.³

Ao falar da obra do pintor francês, o trio idealizador do desfile optou por uma linguagem que apostava em elementos poucos comuns na linguagem dos cortejos de então. No período, as escolas de samba importavam uma estética surgida entre o teatro de revista e as chanchadas.⁴ No contexto intelectual da valorização de uma cultura “popular autêntica”, essa influência parecia ameaçadora aos desfiles, uma vez que se deveria buscar um aspecto mais “puro” e menos massificado.

Uma fala de Nelson de Andrade deixa claro a importância de sua atuação para as transformações que o Salgueiro iria promover, o intuito de uma tentativa

³ Não é possível detectar um nome definitivo para o enredo apresentado. Há tanto uma variação nos jornais das épocas quanto nos registros bibliográficos de livros posteriores. A apresentação de 1959 é um desses casos, aparece creditando como “Viagem pitoresca através do Brasil” e “Debret”.

⁴ Linguagens que se apropriavam de uma estética carnavalesca que ajudariam a transformar o carnaval e as escolas de samba em símbolo máximo de uma identidade nacional forjada pelo modernismo brasileiro e a atuação do governo populista de Getúlio Vargas (FERREIRA, 2012).





de “inovar” faz parte dos jogos das escolas de samba, sempre regidas pela competição. Como aponta Bezerra (2016, p. 221-23), a década de 1950 marcava uma tomada de atenção aos aspectos plásticos do desfile, com a consolidação de novos quesitos de julgamento, em 1952, período em que se redefine o campo de produção nos mais diversos campos artísticos, pautado pela competitividade. Um fator decisivo para isso foi a consolidação da AESB (Associação das Escolas de Samba do Brasil) como organizadora oficial dos cortejos após um logo imbróglgio entre diferentes entidades que disputaram o poder da festa. Em 1953, com sua consolidação, a AESB redigiu um regulamento que dava liberdade na construção das apresentações, o que refletiu em desfiles com mais de mil integrantes além da liberdade criativa na execução de fantasias e alegorias.

Para Ferreira (2012) e Bezerra (2016), entre 1930-1950, o que se viu foi um processo de consolidação e diferenciação dessas agremiações. Elementos individualizadores como as cores específicas das bandeiras, as batidas típicas das baterias, além da criação de personagens sambistas ligados as próprias escolas, tornaram possível uma identificação direta entre morro/comunidade com sua respectiva agremiação.



Figura 1: Um dos croquis dos figurinos criados pelo casal Ney para o desfile de 1959.





O desfile de 1959 seria um marco no desejo de teatralização dos desfiles. A ideia de reproduzir as gravuras de Debret em tempo real na Avenida mostraria o desejo de transformação na forma de apresentação que as escolas vinham utilizando até ali (GUIMARÃES, 1992; DAHORA, 2018). Uma das características da apresentação seria o não uso de carretas ou alegorias, como afirmou Nelson de Andrade em entrevista para o *Jornal do Brasil*, publicada em 28/01/1959. Segundo Bruno (2013, p. 86), o dirigente do Salgueiro havia visto uma escultura de Duque de Caxias que não tinha pernas, era só o busto em cima de um cavalo. A partir do desconforto daquela experiência estética, ele havia concluído que o carnaval precisava de mais apuro, fazer algo mais adequado.

Além dos aspectos estéticos e narrativos, ao ler as matérias e reportagens dos principais jornais do fim da década de 1950 outro aspecto que chama atenção ao se tratar de notícias sobre as escolas de samba são as noções de “atrações” nos desfiles. As descrições dão a entender que se trata de uma pessoa geralmente animada que se comunicava com o público, que podia ser famosa ou não. Este processo, possivelmente, originou o termo “passista”. Paula do Salgueiro seria um dos melhores exemplos dessa noção, ela era descrita como grande atração da vermelho e branco nos períodos da época, se consolidando como uma “celebridade” do samba.

Este desfile de 1959, marcou também a estreia das “irmãs Marinho”, três dançarinas trazidas por Nelson do universo da Zona Sul carioca (COSTA, 1984). O trio também ganharia notoriedade na folia na noção de uma atração a mais dentro do desfile da agremiação, dando origens a outros grupos de dançarinos inseridos nas escolas que mais tarde se transformariam nos grupos de passistas (BRUNO, 2013, p. 103).





A importância de Paula da Silva Campos, que se tornaria a Paula do Salgueiro, se tornaria numa celebridade e ponto de identificação da agremiação, uma espécie de celebridade do universo das escolas de sambas do período e intimamente ligada à identidade da vermelho e branco, desfilando na agremiação desde sua fundação. A dançarina tornou-se uma atração à parte com seu gingado e carisma, mesmo sem nunca ter sambado propriamente, costumava usar fantasias de baianas estilizadas no estilo popularizado por Carmen Miranda.⁵

Todos esses atributos do desfile sobre Debret encantaria o então jurado Fernando Pamplona e o levaria a assinar o carnaval do Salgueiro do ano seguinte, assim surgiria o enredo “Quilombo do Palmares”. Conhecido como o primeiro desfile de temática africana⁶, a apresentação traria os ideais do movimento folclorista pelo qual Pamplona foi influenciado, por meio de figuras como Edison Carneiro. A união de uma visualidade modernista abstrata usada nos figurinos a um tema negro resolveria uma série de questões da arte do período unindo discurso e estética. Fora dos bastidores, os desfiles seguiam se popularizando e recebendo mais atenção da mídia e da população em geral. Como aponta Ferreira (2012)

A modernização dos meios de comunicação marcada pela difusão do rádio, pelas revistas semanais ilustradas, pelos cinejornais e a

⁵ Sua atuação na folia ainda a levou a fazer parte dos conjuntos folclóricos de Mercedes Baptista, Solano Trindade e a Brasileira, de Haroldo Costa, com os quais viajou o Brasil e o mundo (BRUNO, 2013, p. 103-105).

⁶ O feito cristalizado na historiografia carnavalesca (CABRAL, 1996; COSTA, 1984; FABATO; SIMAS, 2015) pode e deve ser relativizado, como aponta Faria (2014), a temática negra já havia aparecido em algumas apresentações. O elemento principal nesse momento, nos parece, o acoplamento dessa temática a uma estética inovadora e um campo de discussão intelectual, ligado a uma esquerda revolucionária e ao movimento racial negro.





televisão ampliará o interesse do país pelas escolas de samba carioca, que responderão essas demandas com a modernização de seus desfiles, adotando enredos construídos e apresentados de maneira a poderem ser lidos com facilidade pelo público, utilização de novas formas e materiais em fantasias e alegorias cada vez mais compreensíveis e de fácil leitura. Se antes os desfiles atraíam espectadores ligados à expressão popular, a partir de agora um novo público se incorporava, interessado no espetáculo, na obra de arte total, na ópera do asfalto feita por gente do “morro”. (...) As escolas conseguem sucesso em negociar significados e formas de modo a manter sua tradicionalidade em novos modos de expressão (p. 176).

Se mais uma vez o cânone historiográfico do carnaval classifica como ponto transformador a apresentação do Acadêmicos do Salgueiro em 1960, o qual seria registrado como a grande mudança de rumo da nau das agremiações cariocas, o desfile de Debretapresentaria, antes, uma série de características que podem ser entendidas como revolucionários no âmbito dos desfiles de então, seja pela contratação de intelectuais de foras da escola, pela utilização da estética negra, de figurinos fieis a época retratada ou de um enredo a contado de maneira linear e pensado enquanto uma narrativa fechada em si. Qualidades que seriam reafirmadas e cristalizadas anos depois em “Xica da Silva” (1963), o próximo marco absoluto do processo iniciado exatamente naquele momento. Mas antes de chegar nele, vamos observar mais algumas influências e redes de contato que motivaram a produção do desfile “Quilombo do Palmares” em 1960.

2. QUILOMBO EXALTOU O ORGULHO NEGRO

É incerta a informação de que o enredo sobre o Quilombo dos Palmares foi sugerido de bate-pronto por Fernando Pamplona. As fontes históricas, como sua autobiografia (2013) ou os livros de Haroldo Costa





(1984) e de Sérgio Cabral (2012), discordam sobre o tema. Fato é que Nelson de Andrade procurou o cenógrafo no Teatro Municipal após Fernando conferir uma nota mais alta pro Salgueiro do que pra campeã Portela. O que seria um gesto de se transformou num convite de trabalho. Pamplona então reuniu de um time de parceiros, ele ficaria responsável pelos figurinos masculinos, enquanto a Arlindo Rodrigues caberia os femininos e Nilton Sá desenharia trajes e adereços “africanos”.⁷

Mas o que levaria Fernando Pamplona a aceitar o convite e oferece justo esse enredo? Para isso, é necessário pensar algumas aproximações intelectuais do artista com o movimento folclorista (VILHENA, 1997), o movimento negro (SIQUEIRA, 2006) e a esquerda engaja da década de 1960 (RIDENTE, 2000; COELHO, 2010)

Ao aceitar se intrometer numa manifestação popular, Fernando Pamplona contrariaria a ideia de que o folclore não poderia sofrer a influência dos intelectuais, como se acreditava no período. Parecia mais importante ao artista, naquele momento, atuasse como uma salvaguarda do que deveria ser o verdadeiro carnaval e os autênticos temas a serem cantados pelas escolas de samba. Ou, de forma mais clara, ensinar o povo a ser povo.

Trata-se de uma visão desmitificada por Néstor Garcia Canclini (2015), resumida como a “encenação do popular”, onde as “tradições” são ritualizadas para servir à legitimação daqueles que as elaboraram ou delas se apropriaram. Algo estritamente construído e não preexistente como o imaginário comum perpetua. A tensão do diálogo marca a resistência das

⁷ Há uma versão difundida por Haroldo Costa (1984) do que chamou-se de “quinteto infernal”, que teria além dos três artistas a participação ainda do casal Dirceu e Marie Louise Nery, responsáveis pelo desfile anterior, que é desmentido por Pamplona em sua autobiografia (2013).





comunidades em assumir um novo discurso, imposto por alguém visto como “de fora” da comunidade.

Sobre esse assunto, outro erro comum ao tratar da inserção de Fernando Pamplona no Salgueiro na década de 1960 é assumir essa como a primeira inserção de um “artista” ou profissional reconhecida de outra área para cuidar dos aspectos visuais das escolas de sambas. Antes do termo “carnavalesco” se cristalizar para se referir a esse profissional, vale destacar que um profissional chamado “técnico” já era comum na primeira metade do século XX na produção dos ranchos e grandes sociedades (GUIMARÃES, 2012, p.16-26). Já na primeira década dos desfiles das escolas de samba, a inovadora Vizinha Faladeira havia contratado a dupla de cenógrafos Irmãos Garrido para cuidar da parte visual da apresentação (TURANO; FERREIRA, 2013).

Assim, a atuação de profissionais de fora das escolas não era exatamente novidade, apesar de pouco usual, já na primeira década dos desfiles das escolas de samba, a inovadora Vizinha Faladeira havia contratado a dupla de cenógrafos Irmãos Garrido para cuidar da parte visual da apresentação. (TURANO; FERREIRA, 2013). Na década de 1950, nomes como Lino Manoel dos Reis (1953-1954) e Djalma Vogue (1957-1960) na Portela, e Armando Silva (1959), na Mangueira, também podem ser relacionados como figuras de fora das escolas e idealizadores dos respectivos carnavais (GUIMARÃES, 1992).

Pamplona conviveu com importantes nomes do movimento folclorista brasileiro, como Edíson Carneiro, dando fortes índices de qual seria seu pensamento na época. 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 muitos pesquisadores, designava o que era considerado produção cultural tradicional, anônima, coletiva, enraizada no homem do povo e em seu território. Esse viés que enfatizava as origens, por meio da busca por modos tradicionais e coletivos, orientava a preservação daqueles fatos folclóricos. Em leitura mais crítica, Canclini (2015, p.213) aponta que “o folclore surgiu como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas.

Outro cenário que começaria a se desenhar naquela década de 1960 era ligado a um movimento político engajado de esquerda. A primeira geração de artistas e intelectuais da década de 1960 tem suas discussões e conflitos ainda muito marcados pelas disputas ocorridas na década anterior. O “nacional”, o autêntico, o popular, a vanguarda, o ideológico e o revolucionário, no sentido em que eram compreendidos, eram elementos de um campo semântico conturbado para intelectuais e artistas em geral (COELHO, 2010, p. 65).

As diretrizes de uma cultura revolucionário ditavam um discurso em que o Brasil teria sua produção cultural de alta qualidade, mas ao mesmo tempo popular e nacional. Campanhas de alfabetização, shows ambulantes, peças em porta de fábrica, filmes sobre favelas e diversos outros eventos ratificariam essa postura (COELHO, 2010, p. 69). É isso, em linhas gerais, que se pode chamar de romantismo revolucionário brasileiro do período, sem nenhuma conotação pejorativa. Recolocava-se o problema da identidade





nacional e política do povo brasileiro, buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda durante a era Vargas, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado (RIDENTI, 2000).

Se em análises sobre o período são fartos os exemplos na música, no teatro e no cinema, a atuação dos intelectuais engajados no campo cultural, a trajetória de Fernando Pamplona, nos Acadêmicos do Salgueiro, na década seguinte, nunca é citada dentro dessa perspectiva. Mas ela pode ser, na verdade, um dos mais elucidativos e claros exemplos da atuação desses artistas e intelectuais brasileiros, por se tratar de um campo cultural então visto como “popular” e/ou “folclórico” e não dos meios artísticos institucionalizados. Sem falar do grande alcance massivo que os desfiles vinham conquistando, marcando mais ainda essa ideia de popularização do “projeto engajado” discutida no período.

Mas de que as escolas de sambas precisavam ser “salvas”?

Uma boa chave para compreender a pergunta são os “Desfiles das escolas de samba” patrocinados pela marca de refrigerantes Coca-Cola, estes podem ser vistos como “vilões” de um processo de popularização das escolas de sambas.⁸ A aproximação explícita das mais importantes escolas de samba do Rio de Janeiro com a Coca Cola, maior símbolo do imperialismo americano na época, deve ter soado aos ouvidos da elite intelectual de então como uma verdadeira afronta à integridade cultural brasileira. As escolas

⁸ Os desfiles patrocinados pela Coca-Cola e o jornal Última Hora aconteceram entre 1957 e os primeiros anos da década de 1960. A iniciativa era um patrocínio da marca de refrigerantes em busca de aumentar seu público, apoiando-se na popularidade das escolas. Sem constrangimentos, as entidades carnavalescas aceitaram o patrocínio e desfilaram musicando singles para a marca de refrigerantes e ainda estampavam em suas fantasias a marca da empresa (KIFFER e FERREIRA, 2015).





de samba, por sua vez, dialogavam pragmaticamente com a fábrica de refrigerantes, numa atitude própria da definição contemporânea de cultura popular que, como ressalta Storey (2015, p. 82) que rejeita os conceitos relativos à “pureza” e “tradição” destacando as “questões referentes ao poder social” manifestadas nas “práticas culturais do dia a dia” (KIFFER; FERREIRA, 2015, p. 67). Os desfiles patrocinados pela Coca-Cola são usados como símbolo importante para compreender o aumento da popularidade das escolas de samba e seus diálogos com uma nova ideia de globalização e de industrialização que vinha acontecendo em todo o ocidente.

Outro elemento que a ajuda a entender a mesma pergunta dizia sobre o visual das apresentações. Para isso, é interessante observar a carta de apresentação do enredo de 1961 sobre o Aleijadinho, que marcaria alguns dos ideais que o grupo tentaria afirmar já na apresentação do ano anterior.

O texto começaria afirmando que, há alguns carnavais, o Salgueiro procurava modificar o sentido que as escolas de samba vinham dando aos seus enredos e decorações. Seguiu criticando os enredos patrióticos e a influência do show de Walter Pinto e Carlos Machado, afirmando que “o Salgueiro resolveu dar o grito e procurar novamente as bases que mais se aproximassem da criação popular”. Os temas negros, como Romaria à Bahia, Navio Negroiro, Debret e Zumbi seriam lembrados. Afirmando que eles haviam criado o pátio carregado, reviveram as cenas de Debret e Rugendas. Abolindo as carretas, quase sempre não realizadas por artistas ingênuos e populares, mas por profissionais decadentes de mau gosto. A carta de apresentação terminaria indicando que “reviver uma época de revolução social, econômica era o nosso principal objetivo artístico.





No texto, era marcada a “má influência” do teatro de revista, classificada como elementos estranhos ao samba, afirmando que as roupas de época substituíram o préstito e as fantasias de vedete. Num processo de trocas mútuas, as escolas que também eram temas e assuntos recorrentes das peças teatrais “revisteiras”, comandados por nomes como Walter Pinto e Carlos Machado, também seriam influenciadas pela estética espetacular das “revistas”, que bebiam por sua vez nos grandes musicais dos filmes clássicos de Hollywood e nos cabarés franceses.

Radicalizando essa leitura, é notório entender que os espetáculos do teatro de revista eram vistos como meros “enlatados” de uma cultura estrangeira e que devia ser expurgada, na valorização da nossa mais autêntica “brasilidade”. No texto para o enredo daquele ano, Nelson Andrade escreveria: “Os desfiles das escolas estava se tornando um show, com forte influência de Walter Pinto e Carlos Machado, o que ainda hoje é fácil de observar. Além disso, os temas patrióticos inteiramente falsos, no que diz respeito às tradições populares”. Assim, as vedetes transformadas em passistas e os exagerados leques de plumas deveriam ser substituídos pelas fantasias mais simples e “verdadeiramente” negras, tentando expurgar a herança da “cultura de massa” na “cultura popular”.

A carta redigida por Nelson de Andrade o colocaria mais uma vez em lugar de destaque na nossa discussão. Pensar o papel do dirigente nesse jogo de interesses parece ser importante. Se ele não assumia exatamente o lugar de artista, comumente associado à criação, era uma espécie de intelectual que conceituava e orientava a produção dos desfiles, chegando a escrever os enredos e articular todos os setores de uma agremiação, como verdadeiro diretor-geral ou um importante mediador cultural.





Jornais e reportagens da década de 1960 não desmentiam a importância de Nelson de Andrade como articulador e intelectual das transformações que o Salgueiro imprimiria nos cortejos carnavalescos das escolas no desejo se tornar campeão pela agremiação. A reportagem batizada de “É o Salgueiro que chega” sobre a história da vermelho em branco, publicada em 3/2/1968 pela revista O Cruzeiro afirmaria: “Nelson foi responsável por muitas inovações das quais são discutidas apaixonadamente até hoje”. Já Fernando Pamplona, em entrevista, disse que “A única coisa que eu fiz foi continuar o trabalho de Nelson de Andrade, revolucionando o enredo, que é o princípio de tudo. Preparávamos um enredo cronológico, com princípio, meio e fim; com prólogo, e epílogo, e alegorias, com o posicionamento dentro do desfile. (...) incluímos a temática do negro na luta por mudanças e sociais e não como escravo” (GUIMARÃES, 2015, p. 226).

A visão de Pamplona sobre a importância do negro na narrativa abre mais uma discussão a ser colocada sobre a rede de contatos do artista: o movimento negro brasileiro. Para autores como Siqueira (2006), o período entre 1944 e 1968 marcaria uma nova consciência sobre a questão do negro na discussão cultural brasileira. Essa tomada de postura acontecia na cena cultural carioca como um todo, passando pela exibição de peças do Teatro Experimental do Negro encenadas no palco do Teatro Municipal com grande repercussão. Um dos marcos seria a montagem de Orfeu da Conceição, em 1957. Não custa lembrar que Fernando era funcionário da principal casa de espetáculos carioca no mesmo período e, no ano seguinte, emplacou uma decoração com o tema “Afro-brasileiro” para o famoso baile de carnaval do Municipal, após um projeto similar ter sido rejeitado anos antes.





Figura 2: Cena do filme *JungleDrums* e do quadrinho *Jungle Tales*. Nos dois casos, os líderes africanos eram representados com aspecto tribal, guardando semelhanças com a representação dos africanos pelo desfile do Salgueiro em 1960.

Para além do aspecto político mais claro, é complexo e instigante a rede de relações em volta de Fernando Pamplona que o levaram a escolher um tema negro para sua estreia no desfile de escolas de sambas. Se no campo ideológico a decisão era clara, além de um modismo cultural e um contexto social mais amplo, estava claro também uma ligação estética com uma África gráfica, fortemente influenciada pelo abstracionismo. Na cultura pop, o imaginário de uma África tribal e ritualística era recorrente. Tanto em filmes musicais hollywoodianos, como nas revistas em quadrinhos. Alguns personagens da época como Fantasma e Mandrake, ambos criados por Lee Falk, evocam um imaginário africano ligado a tribos e grandes guerreiros, marcando uma construção colonial primitiva (GUERRA, 2011, p. 141-145).



Um outro mito que cerca esse desfile é que “os salgueirenses teriam se recusado a sair de africanos”, o que também parece encontrar contradições em algumas narrativas de Pamplona em sua própria bibliografia. De maneira nenhuma podemos entender os integrantes do Salgueiro como meros participantes passivos de um processo imposto por alguém de fora as agremiações, mas como parte de uma complexa rede de negociações e interesses mútuos (STOREY, 2015), uma vez que justamente o Salgueiro buscava se firmar em meio ao carnaval e conquistar seu primeiro título.

Ao contrário do imaginário construído sobre o desfile do Salgueiro em 1960, as fantasias com estética supostamente africana constituíam apenas um dos quadros dos desfiles, que contava ainda com diferentes grupos e alas de temas variados. Em Pamplona (2013), o autor cai em contradição ao afirmar que uma das alas tinha adorado sair de “Escravos”, pela leveza e baixo valor de produção das fantasias. Explícito como a construção do desfile estava mais marcada por várias complexidades do que o relato reafirmado por ele que os componentes tinham “vergonha de sair de negros”.

Ao construir sua narrativa de que “um negro teria se recusado a sair de negro”, Pamplona marcaria seu papel de mediador na tomada de consciência daqueles indivíduos (CAVALCANTI, 1999; SANTOS, 2009). Chama atenção ainda como o autor destaca os inúmeros pedidos da comunidade salgueirense para realizar alterações e enfeitar mais suas fantasias, a ideia da competitividade no campo popular é não só interessante a ser destacada, mas destaca um processo de criação marcado por negociações e participações ativas tanto do intelectual quanto dos sambistas.

O desfile de 1960 começou com alas que representavam a escravidão e seus personagens, as alas mais pobres usaram cangas e correntes em





figurinos simples.⁹O enredo estava dividido em cinco quadros: o cativoiro; a luta; a formação dos quilombos; Palmares - o Reinado de Nzambi e Nação Livre. Seguindo o cortejo, vinham as cinco nações africanas classificadas por Edison Carneiro, cada povo era representado por um destaque vestido de rei com estandartes negros. Os grandes escudos com os emblemas dos reis das cinco nações rebeldes tinham sido feitos por Nilton Sá. Uma cena composta pela batalha de duas alas fechava o quadro¹⁰, de um lado soldados portugueses e, do outro, guerreiros africanos.¹¹ O quadro que tratava da formação do Quilombo foi aberto com uma ala de baianas com bandeiras vermelhas da revolução. Completavam o quadro, grupos de diferentes nações quilombolas e negros com fraques e cartolas, segurando livros onde se lia “Doutores da Liberdade”, referências a intelectuais que lutaram contra a escravidão.

⁹ Para Guimarães (2015, p. 229) os negros desta apresentação como escravos não celebravam uma alforria do passado, mas com orgulho a odisséia de Zumbi, em tom épico. Neste sentido de tomada de narrativa, a projeto do desfile estaria muito alinhado ao defendido por Abdias Nascimento (2019, p. 154) onde a epopeia das revoltas e levantes contra o regime escravocrata deve ser assunto a tomar pauta da produção cultural brasileira, trazendo o passado como narrativa para elevar a consciência dos descendentes africanos e assim reconstituir os dramas e tragédias de figuras heróis negros.

¹⁰ É possível notar a intenção narrativa em algumas articulações entre componentes e seus figurinos. Mesmo que uma encenação não tenha acontecido, ela era intencionalmente desenhada pelo uso de figurinos e adereços divergentes a serem lidos pelo público.

¹¹ Dentro tanto do movimento entendido como romantismo revolucionário (RIDENTI, 2000) quanto de uma perspectiva do movimento negro (SIQUEIRA, 2006), o desfile do Salgueiro marcaria fortemente uma oposição entre dominador (branco) e dominado (negro). A narrativa destacaria a ideia de uma revolta coletiva e contundente, marcando um conflito revolucionário.





Figura 3: Uma das mais marcantes alas do desfile que representava guerreiros africanos. (Fonte: Jornal O Globo)

No seu penúltimo setor, o desfile se dedicou ao reinado de Zumbi. A atuação do líder ganhou traços monárquicos¹², com a representação de um grande palácio quadrado. Completando o bloco narrativo, uma corte de Maracatu se desenhava no espaço cênico da Avenida Rio Branco.¹³ Ao centro, estavam dois negros vestidos de nobres, em torno de Dama da Calunga, interpretada por Mercedes Baptista¹⁴ e seu grupo de bailarinos.

¹² A proposta estaria alinhada aos ideais de Abdias Nascimento, que marcaria a importância de afirmação de uma negritude afirmativa, como mostrado anteriormente.

¹³ O encerramento do desfile de 1960 com um folguedo popular marcaria não só uma influência do movimento folclorista já destacada, mas uma clara ligação entre a batalha de Zumbi contra a dominação branca através das manifestações populares. Após morrer bravamente e de modo heroico, como cantaria o samba-enredo, a transição para uma festa marcaria uma espécie de herança simbólica da perpetuação do legado guerreiro de Zumbi em uma manifestação popular, conferindo a ela resistência e orgulho racial (CAVALCANTI, 1999, p. 36).

¹⁴ Primeira bailarina negra do Teatro Municipal e ligada a esse momento de afirmação cultural da negritude brasileira, sua atuação está sempre associada ao desfile de 1963, quando coreografou o famoso “minueto”, mas ela já era um outro importante ponto de contato entre o grupo salgueirense e o movimento negro.





Um pátio¹⁵ carregado por componentes delimitava um espaço de destaque para o casal, ladeado por lanterneiros.¹⁶ O grupo interagiu com uma pequena alegoria representando diversas manifestações folclóricas com doze atabaques e tambores, como o rum, rumpí, lê, tambor de mina e de crioula.

A construção de uma estética e um discurso negro no desfile das escolas de samba seria marcado por uma série de diálogos e trocas culturais, ambas atravessadas por um conjunto de outras atividades artísticas realizadas no Rio de Janeiro até então. Deste modo, o enredo sobre “Quilombo dos Palmares” pode ser entendido não só como um marco na história dos desfiles, como se diz na historiografia do gênero, mas deve ser considerado também um marco do movimento negro e sua relação com as diversas camadas sociais.

A forma como a narrativa é construída pelo desfile dialoga com a narrativa requerida por Abdias Nascimento (2019, p. 154), na qual o negro precisa ser representado como rei, como herói, não como escravo. Já que a cultura e a dramaturgia brasileira ignoram o potencial humano do negro, sublimando a importância de escrever a epopeia das revoltas e dos levantes contra o regime escravocrata. O desenvolvimento da cultura negra precisa passar por incluir dramas e tragédias reconstruindo aqueles

¹⁵ A estética do pátio, comum na tradição religiosa europeia e incorporada pelos ritos afro-brasileiros e nas festas populares religiosas, seria constantemente utilizada nos carnavais assinados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Eles não só marcariam um desejo de diálogo das escolas com outras manifestações folclóricas, mas também o seu lado estético e de composição de cena, aliando discursos narrativos-visuais.

¹⁶ Nos carnavais do período, nota-se o uso recorrente desses componentes, que nada mais eram que componentes bem trajados e que carregavam lanternas para auxiliar na iluminação do desfile.





eventos do passado e trazer nomes esquecidos, elevando a consciência dos descendentes de africanos. Foi bastante do que fez os Acadêmicos do Salgueiro naquela apresentação.



Figura 4

Apesar de sair favorita, o desfile do Salgueiro não se sagrou campeão na quarta-feira de cinzas. O processo após aquele carnaval marcava uma das primeiras viradas de mesa das escolas de samba. Naquele ano, em meio ao processo de crescimento dos desfiles, seriam utilizados os critérios de “cronometragem”, demarcando os tempos mínimo e máximo para cada apresentação. Na ocasião, as notas da comissão julgadora deram o primeiro lugar à Portela, seguida pela Mangueira. Porém, ambas perderiam pontos em cronometragem, o que daria o título ao Salgueiro. Uma briga generalizada, iniciada pelo contraventor Natal da Portela, ocorreu no local da apuração suspendendo a abertura dos envelopes. Depois do impasse, a Prefeitura assumiu a responsabilidade pelo atraso alegando má organização do local dos desfiles, mantendo então o título para a Portela.





Após a confusão, o presidente do Salgueiro tentou reverter a situação. O entrave foi resolvido pelo prefeito do Rio de Janeiro, Negrão de Lima, com um “acordo de cavalheiros” que fez com que as cinco primeiras agremiações dividissem o campeonato, mesmo havendo discrepância na pontuação final das mesmas. Apesar do acordo, o campeonato compartilhado não saciou o desejo de títulos da vermelho e branco, deixando um gosto amargo na boca.

O primeiro texto posterior a marcar a apresentação como revolucionário viria da revista *O Cruzeiro* (19/03/1960) que chamou o desfile de “a arte bossa-nova no clássico samba do morro”. Seguindo dizendo que era “prova de coragem e talento o que anda fazendo Acadêmicos do Salgueiro, revolucionando sua escola vermelha-e-branca, persistindo em lançar estilo novo e leve, abolindo os carros alegóricos (velharia)”. Concluindo que o objetivo seria o de “transmitir arte dinâmica ao paquidérmico colosso em que vai se tornando a escola de samba”.¹⁷

O desfile de 1960 marca uma tomada de posição do Acadêmicos do Salgueiro através de seus personagens. A busca pela vitória, que ainda não viria de maneira triunfal após aquela apresentação, motivou uma série de personagens que se estabeleciam num campo cultural e social complexo, como tentamos traçar. A importância política e social do desfile e seu alinhamento com questões postas nos discursos da época afirma a sua importância, mas não como uma “chave de virada” súbita e “espontânea”.

¹⁷ O uso do gênero musical “bossa nova” como adjetivo elogioso ao desfile do Salgueiro é curioso em muitos sentidos, apontando exatamente na direção de atuação a qual Fernando Pamplona e sua equipe de criação estava tentando se alinhar. Se o movimento musical de João Gilberto e Tom Jobim reinterpretou o samba como uma herança do jazz americano, seria essa mistura que marcaria o trabalho do carnavalesco. Ao contrário do que se consolidou, essa é uma das poucas matérias elogiosas ao desfile, que não se confirmou com um grande sucesso de público, sendo louvado por parte da imprensa apenas.





Para além do campo discurso, o caráter estético da apresentação também é importante na discussão, porém mais que o ano de 1960, a apresentação que marcaria de vez essas modificações iniciais de 1959 ainda estaria por vir.

3. XICA DA SILVA JÁ TE SEDUZIU

Para o carnaval de 1962, Nelson de Andrade desligaria da vermelho e branco da Tijuca por motivos pessoais e desentendimentos com outros componentes. Numa reviravolta inesperada, o comerciante passou a atuar na agremiação mais popular de então: a Portela. Assumindo o cargo máximo da presidência da escola, que era extraoficialmente comandada pelo lendário Natal da Portela, Nelson levou para a azul e branco todo o conhecimento que havia adquirido, ainda preocupado com a transformação e modernização da festa. Se marcando com uma rival à altura do Salgueiro, o desfile da agremiação naquele ano trouxe o enredo sobre Rugendas. Coube a Arlindo Rodrigues assumir o carnaval da vermelho e branco, se inspirando numa ópera de Villa-Lobos para contar o “Descobrimento do Brasil”, terminando em terceiro lugar. É nesse contexto que nossa pesquisa aponta para o desfile que estabeleceria um ponto de virada fundamental a nossa narrativa e traria um novo elemento à discussão, consolidando tudo que vimos em 1959 e 1960.

Em 1963, os Acadêmicos do Salgueiro apresentariam o enredo “Xica da Silva”. Saem de cena Pamplona e Nelson surgindo dois novos protagonistas: Arlindo Rodrigues e Isabel Valença. Ao assinar, sozinho, aquela apresentação, o artista daria uma série de respostas aos anseios de valorização da cultura popular e da identidade brasileira, despertando o interesse do crescente público de diversas camadas sociais que acompanhava as escolas de samba.





Encantando a arquibancada montada, pela primeira vez, em plena Avenida Presidente Vargas¹⁸, marcando a construção de um novo “cenário” a ser ocupado naquele carnaval¹⁹, Arlindo assinaria um cortejo que traria uma série de elementos vistos como inovadores e que cristalizariam um processo de transformação definitiva na gramática das apresentações carnavalescas. Nesse sentido, entendemos o ano de 1963 como ponto de virada no processo de popularização que os desfiles das escolas de samba passavam, marcando um momento de negociação com o público, a imprensa e a intelectualidade, como aponta Ferreira (2012):

É interessante notar o duplo movimento que caracteriza esse momento de afirmação social das escolas de samba. Se, por um lado, eles passam a ser valorizadas como representantes da verdadeira cultura popular, por outra essa valorização propicia e incentiva a participação de outras camadas da sociedade nas escolas. A partir daí as escolas se ressignificariam como lugares importantes da chamada cultura popular brasileira, a partir dos anos 1960 (p. 186-187).

Dois momentos chaves para esse desfile seriam a ala do Minueto de Mercedes Baptista e a personificação da personagem homenageada por Isabel Valença. O quadro dançado dentro do desfile seria exemplar em vários sentidos, não só pelo aspecto estético, mas também por ser ele um dos elementos vistos

¹⁸ A transferência se deu após o fracasso da primeira tentativa de montar arquibancadas e comercializar ingressos para os desfiles em 1962 que deixou clara a necessidade de um espaço maior “atendendo à busca de financiamento para o carnaval e às demandas reiteradas da imprensa”. (BEZERRA, 2016)

¹⁹ Naquele momento, as escolas são grandes beneficiárias do investimento público dirigido à promoção do carnaval carioca. Tratada como grande evento turístico mundial, a festa organizada pela cidade do Rio de Janeiro apresentava, pela primeira vez, um espaço grandioso, decorado especialmente para os dias de folia, com grandes arquibancadas para acomodar confortavelmente uma plateia cada vez mais interessada em admirar o espetáculo (FERREIRA, 2012, p.137)





como inovadores e revolucionários pela historiografia posterior²⁰ (CABRAL,1996; COSTA, 1984; FABATO; SIMAS, 2015), quando na verdade se tratava de recursos já usados anteriormente.²¹ No processo de construção estética da obra de Arlindo Rodrigues, a personificação de Xica da Silva seria outro grande “destaque”. Já que ao materializar a homenageada, Isabel Valença vestiria um figurino marcante, que ajudaria a definir a ideia do que se chamaria “destaque” (MELO, 2018), assumindo protagonismo tanto da narrativa quanto estético, ao buscar se diferenciar dos outros desfilantes com seu exuberante figurino.



Figura 5: As duas imagens mais marcantes da apresentação salgueirense de 1963: Isabel Valença como a protagonista do desfile e o corpo de baile ensaiado por Mercedes Baptista. (Fonte: Jornal do Brasil)

²⁰ Como destaca Faria (2014, p. 25) “Haroldo Costa e Sergio Cabral, que, ao lançarem suas obras, se tornaram pontos de referência para a construção narrativa posterior sobre o tema escolas de samba (...) Construídas, portanto, as versões de Sergio Cabral (das escolas de modo geral) e de Haroldo Costa (particularmente o Salgueiro) passaram a ser reverenciados como verdades estabelecidas, pontos de referência, tornando-se assim verdades incontestes”.

²¹ Muitas das vezes, não se trata exatamente da novidade de algo ser apresentado, mas a maneira como é costurada a narrativa que produz uma imagem marcante, levando a torná-lo um mito de origem de alguma linguagem ou objeto, já que é possível comprovar que um grupo coreografado por Mercedes tinha sido utilizado nos dois últimos enredos da vermelho e branco da Tijuca. Matérias do Jornal do Brasil destacam a presença do grupo já em 1960 (tocando atabaques), em 1961 (garimpeiros) e em 1962 como a principal atração do desfile do Salgueiro naquele ano e representaria a fusão dos portugueses com os índios (Jornal do Brasil, 04/03/1962). Para saber mais, ver capítulo 2.5.





A repercussão de Isabel ao assumir o papel da protagonista do desfile seria enorme, fazendo-a se confundir com a personagem. A partir daquele ano, Isabel se tornaria uma espécie de celebridade, concedendo entrevistas para importantes veículos de comunicação, sempre referida como a “Xica da Silva”. Não só a destaque de luxo desfrutaria do sucesso da apresentação, mas o samba-enredo se tornaria um sucesso fonográfico e o carnavalesco Arlindo Rodrigues receberia um prêmio na Bienal de Arte de São Paulo, na categoria Teatro.²² Com o título do carnaval, o Salgueiro se tornaria uma escola popular e símbolo de um momento de transformação. Como destaca Cabral (2011, p. 208), o “Salgueiro passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores”.

Ao alinhar tantos saberes artísticos e tensões culturais, a “Xica da Silva” criada por Arlindo Rodrigues e incorporada por Isabel Valença seria a primeira grande “imagem” produzida por uma escola de samba a se fixar no imaginário popular e ganhar repercussão digna de entrar nas grandes enciclopédias da História da Arte Brasileira. Ela se torna símbolo não só da popularização das escolas junto à sociedade como um todo, mas também cânone a ser reinterpretado e reinventando por quem pensou Xica da Silva depois.²³ Tal processo realocaria uma série de signos e significados, decisivos para construção da personagem no imaginário popular brasileiro. Haroldo Costa (1984, p. 125) define bem que “a partir daí, Chica da Silva foi revelada

²² Correio da Manhã, 03/10/1963.

²³ Após as aparições anteriores de Xica na literatura e posteriores na produção audiovisual, o desfile do Salgueiro seria “o primeiro a dar subjetividade” à personagem e não reduzi-la à mulher interesseira e ardilosa que usou de seus poderes de sedução para conquistar o ingênuo contratador, tornando-se, assim, espécie de referência básica para o imaginário construído da personagem (NWABASILI, 2017).





ao Brasil, transformando-se em figura próxima e cultuada, heroína da história escrita à margem.”

A partir do desfile salgueirense, surge no imaginário uma Xica exuberante, majestosa, entre o carnavalesco e o caricato. Pensando essa transformação, as escolas de samba aparecem como protagonistas da cultura e da arte brasileira no papel de grandes catalizadoras dos costumes e desejos de sua época, lugar de ressignificação e construção de símbolos e personagens potentes. Dando base para entender o carnaval como lugar de ressignificação do cotidiano, transformador, criador e divulgador de imagens marcantes. A aparição de Francisca da Silva, encarnada em Isabel Valença, seria o mesmo que pintar um grande retrato da personagem e sua materialização definitiva na cultura popular nacional.

No contexto onde o visual buscava se estabelecer de modo definitivo, as escolas de samba teriam na encarnação de Xica de Silva uma primeira produção vibrante de um ícone cultural a ser explorado e construído por aquela manifestação. Xica seria uma alegoria em si, marcando de modo definitivo uma noção de espetacularidade no carnaval²⁴, fundamental para entendermos os desfiles como forma de arte brasileira. Geralmente associada para criticar os cortejos, a noção do espetáculo não é aqui entendida em um sentido negativo, mas sim como aspecto definidor do diálogo entre tradição e modernidade que travam as escolas desde sua fundação (FERREIRA, 2012). Para se tornarem ainda mais “populares”, elas se tornaram espetaculares.

²⁴ Tal noção já se encontrava presente nas escolas de samba desde sua criação, mas era negada dentro da narrativa romântico folclorista que valorizava as agremiações como símbolos de manifestações discretas. Se Pamplona e Arlindo haviam se aproximado do Salgueiro para salvá-lo das manifestações exteriores, eles seriam os próprios agentes e articuladores dessa mudança dentro de um painel cultural amplo e complexo.





Maria Laura Cavalcanti (1999), ao analisar as alegorias das escolas de samba, afirma que estas ocupam um lugar decisivo na construção de uma visualidade opulenta, o que passa ser a essência do desfile. Se esta leitura fala de um carnaval mais de trinta anos depois de 1930, a imagem de Xica é, de certa maneira, percussora deste momento. A eternização da personagem se dá tanto por sua força simbólica e discursiva, quanto por sua potência estética luxuosa e afirmativa. Sua monumentalidade (muita mais simbólica que efetiva) e espetacularidade desembocariam no processo de alegorias e imagens icônicas que os desfiles produziram enquanto meio de circulação artística.

Apropriada como símbolo discursivo, Xica da Silva se tornou rainha na mística que envolvem os processos carnavalescos de resignificação e subversão. Longe da rigidez histórica dos desfiles de então, a história da escravizada ganhou ares de lendas e fábula na representação opulenta de Arlindo Rodrigues. Teria grandes imagens que se inspiravam em uma estética europeia, ligadas às óperas do Teatro Municipal, criando um imaginário de uma Xica luxuosa e majestosa, muito extraída do livro “Romanceiro da Inconfidência” de Cecília Meireles, como já foi dito, e com rastros das descrições sobre a personagem de Joaquim Felício dos Santos em “Memórias do Distrito Diamantino”.

O luxo de Xica era subversivo, pois era dado aos excluídos. Xica era retrato da vitória negra em linguagem europeia. Para o Jornal do Brasil (28/02/1963): “A fantasia da mulata que representou Chica da Silva era assim como uma fábula, tão rica quanto as mais ricas dos bailes sofisticados”. A matéria ainda afirma que “[o] Salgueiro foi de fato espetacular. Rica, original, trazendo um enredo excelente e um samba bonito (...) Foi indiscutivelmente o melhor enredo do ano. Muito bem bolado, defendido por um samba à altura, e cheio de pontos originais”. O impacto na imprensa da época foi enorme.





O Globo afirmava que “o Salgueiro teria apresentado a fantasia mais rica e maior número de figurantes” (27/02/1963).

Se, desde sua fundação, as escolas de samba já apresentavam um imaginário da realeza europeia; Xica, ao mesmo tempo que se inseria nesse legado por seu aspecto majestosos, também o romperia. Arlindo faria uma dobra ao representar como nobre uma negra escravizada alforriada. Os componentes do Salgueiro não questionariam a roupa, como fizeram com Pamplona, pois Xica representava sua vitória.

No contexto do carnaval como lugar de ressignificação cultural, é possível entender sua ótica subversiva. Onde “fantasiar-se é uma ação que escancara as possibilidades de inversão e de mobilidade. Em uma sociedade altamente hierarquizada, projetar-se enquanto ‘rei’ e ‘rainha’ é um ato cuja força é efêmera” (DA MATTA, 1986, p. 79). Assim, o carnaval surge como possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. (idem)

Além da materialização da Xica da Silva, uma série de outros elementos presentes no desfile abriam possibilidades para se entender a apresentação como um marco simbólico que definiu as estruturas de apresentações dos desfiles das escolas de samba a partir de então. Como relata Ferreira (2004, p. 359), “o fabuloso cortejo ladeado pelas arquibancadas repletas de público e com a igreja da Candelária ao fundo, fixou novo padrão para o Carnaval carioca, que se disseminaria pelo Brasil e pelo exterior”.

Se trata do lançamento de uma pedra fundamental da linguagem que é até hoje usada e que definiria para sempre a linguagem de um cortejo dividido em partes, mas entendido a partir de seu todo itinerante que passeia na





frente do espectador, podendo ser atravessado pelas mais diferentes leituras e sendo pensando a partir de um artista central: o carnavalesco.

Arlindo Rodrigues lançaria mão de elementos que repercutiram e se fixaram na histórica carnavalesca como inovadores, mas que de alguma maneira já estavam presentes, sendo cristalizados e reafirmados a partir de sua criação. Eles respondiam muito bem à nova espacialidade dos desfiles que ganhavam um palco ainda mais espetacular, a Presidente Vargas, e também à série de anseios e expectativas tanto dos seus pares intelectuais, como da mídia e da população interessada em consumir esse espetáculo. Assim, “Xica da Silva é o ponto culminante da história de uma escola que já nasceu grande, disputando títulos desde sua fundação” (BRUNO, 2013, p. 37).

Mais do que uma revolução cultural e temática, como aconteceu em 1960 sem tanta repercussão, o desfile de 1963 mostraria o Salgueiro como escola pronta pra o espetáculo e o consumo da classe média. Para Melo (2018), Arlindo Rodrigues “ao conceber o enredo Xica da Silva, ultrapassou a visão singela e ‘folclórica’ dos temas das escolas de samba e flertou com o universo dos grandes espetáculos, mundo do qual, como vimos, fazia parte”, marcando uma valorização da narrativa em desfiles com recursos teatrais e coreográficos. Cabral define bem que “o Salgueiro passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores vindos da Zona Sul” (CABRAL, 2011, p. 08). O estudioso ainda afirma que a “escola venceu graças às suas novidades” (idem).

Para Bezerra (2016), a vitória da Salgueiro em 1963, a “escola-show”, como afirmou um de seus dirigentes, escamoteou todo um histórico de representação da história negra nos sambas-enredo do período, além do longo processo de interlocução das escolas de samba com vários setores





sociais diversos. O espírito de show é reafirmado constantemente, com a popularização da figura das passistas e das “atrações” dos desfiles. Já no anúncio de Xica da Silva essas qualidades estariam consolidadas, visto que o enredo era apresentado como um “show” autêntico, com “esplendor coreográfico e colorido imponente de fantasias que custaram milhões”, agora na “reclamada experiência” da Av. Presidente Vargas.²⁵

Como afirmam Simas e Fabato (2015, p. 78), o “campeoníssimo carnaval Xica da Silva foi um marco e (...) reconfiguração da festa”. A história da negra foi narrada com requinte e incorporação de elementos então inéditos, que (...) no talento carnavalesco uniu um sarapatel de elementos vanguardistas na composição de uma autêntica popular”. A partir dali, “todas as escolas tiveram de correr atrás de uma repaginada visual” (SIMAS; FABATO, 2015, p. 79).

Ponto culminante de uma transformação e uma série de discussões que já vinham ocorrendo há pelo menos cinco anos antes, como em Debret que já discutiria teatralidade, encenação e narrativa. O desfile de 1963 é herdeiro direto desta primeira célula e reafirma uma série de transformações que haviam sido implantadas primeiro por Nelson e o casal Nery, depois marcadas discursivamente na atuação de Fernando Pamplona em contato com os movimentos folclórico, abstracionista, racial e engajado.

Se a historiografia marca o desfile “Quilombo dos Palmares” como uma revolução liderada por Pamplona, ele seria apenas um importante sintoma do processo que as escolas viviam. Se a narrativa negra já era presente, o cenógrafo consegue acoplar a ela uma linguagem ligada ao espetáculo que ia de encontro aos desejos de consumidores da classe média.

²⁵ Correio da Manhã, 23/02/1963



A aparição de Zumbi dos Palmares, em 1960, já pode ser considerada pioneira e inédita no longo processo que transformaria o líder do Quilombo em herói nacional²⁶, mas o desfile não teria o vulto e a repercussão que a vermelho e branco conseguiria em 63, com Xica da Silva, que se fixou como um símbolo pop, gerando peças de teatros, romances, filmes, livros e produções de todo o tipo nos anos vindouros.

No aspecto visual da apresentação, a estética africana geométrica inaugurada três anos antes não se repetiria. A própria ideia de uma ala em que se dançava um “minueto”, e não uma dança “tipicamente africana”, mostraria que, apesar do discurso oficial da “negritude”, Arlindo resignificaria a pauta trazendo uma estética mais teatral e dentro do que uma classe média pudesse assimilar mais facilmente num momento definidor do recém-criado estado da Guanabara, cujos planos em torno do controle e mercantilização dos desfiles alinhavavam-se à projeção dessas escolas como produto da eterna “capital cultural” do país. Neste contexto, a resposta de Arlindo foi unir o discurso engajado a um show visual espetacular e impressionante, conquistando a massa, a intelectualidade e a mídia. Assim nasceu um Xica da Silva para o Brasil e o Salgueiro se tornou definitivamente uma escola campeã e histórica do Carnaval brasileiro.

CONCLUSÃO

A partir de 1963 a “revolução salgueirense” estabeleceria a construção de uma gramática dos desfiles das escolas de samba. O desfile base para isso seria exatamente o “Xica da Silva”, reunindo elementos espetaculares a

²⁶ Importantes obras sobre Zumbi seriam posteriores ao desfile, como o poema de Solano Trindade e espetáculo teatral Arena Canta Zumbi, de Augusto Boal, assim como o monumento idealizado por Darcy Ribeiro para a Praça XII do Rio de Janeiro, na década de 1980. Anterior, apenas a pintura de Parreiras sobre o líder quilombola.





uma narrativa que definiria os cortejos como manifestação artística híbrida e vibrante dentro da História da Arte brasileira. A linguagem, marcada por elementos suntuosos, seria fixada a partir dali como algo naturalizado dentro da folia. A presença do julgamento como ativador decisivo nos rumos da festa reforçaria isso, com as vitórias dessas apresentações. Outro elemento que reafirmaria esse processo de estabelecimento da nova linguagem hegemônica seria a concepção de um grupo de artistas liderados por Fernando Pamplona, unidos tanto nessa ideia de “herdeiros” como de seguidores de uma linguagem.

Se o desfile de 1959 é aqui entendido como uma espécie de manifesto, a apresentação de 1963 consolidaria a fase inicial da atuação do grupo de artistas que incluiu Nelson de Andrade, Paula do Salgueiro, Isabel Valença, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona. A partir de vitória e da repercussão mundial que o desfile sobre Xica da Silva alcançaria, o Salgueiro se constituiria como uma escola de samba das mais importantes historicamente.

Fato é que a “revolução salgueirense” constituiu um momento de virada fundamental para as escolas de samba no cenário artístico e cultural brasileiro. O diálogo com movimentos sociais e intelectualizados aliado a ao seu sucesso popular, faria das agremiações uma atração artística e cultura que solidificaria nos anos vindouros, como um dos grandes capítulos da História da Arte brasileira.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, D. A. **Trajatória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963).** Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.





BRUNO, L. **Explode, coração: histórias do Salgueiro**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013.

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

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARNEIRO, E. “Escolas de samba – I”; “Escolas de samba – II”. In: CARNEIRO, E. **A sabedoria popular**. São Paulo: Martins Fontes, p. 78-87.

CAVALCANTI, M. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, H. **Salgueiro: Academia do Samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DA MATTA, R. **O que faz o brasil Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAHORA, I. **Arte total brasileira: a teatralidade no “Maior Show da Terra”**. Niterói: Editora Cândido, 2019.

FABATO, F.; SIMAS, L. A. **Pra tudo se começar na quinta-feira – o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2015.

FARIA, G. J. M. O G.R.E.S **Acadêmicos do Salgueiros e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba da década de 1960**. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FERREIRA, F. **Escritos Carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.





FERREIRA, F. **Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUERRA, F. V. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961-1981)**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GUIMARÃES, A. S. A. Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento. **Revista USP**, São Paulo, n.68, p. 156-167, dez./fev. 2005-2006.

GUIMARÃES, H. **A batalha das ornamentações**: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GUIMARÃES, H. M. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

KIFFER, D.; FERREIRA, F. Isto faz um bem!: as escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, p. 55-72, nov. 2015.

MELO, J. G. **Vestidos para brilhar**: uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2018.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NWABASILI, M. Q. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PAMPLONA, F. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2013.





RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SANTOS, N. **A arte do efêmero** – Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2009.

SIQUEIRA, J. J. **Entre Orfeu e Xangô**: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TURANO, G.; FERREIRA, F. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 65-92, nov. 2013.

VILHENA, L. R. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/ FGV, 1997.

