

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CARNAVAL NOS ANOS DE CHUMBO: A VIGILÂNCIA SOBRE O IMPÉRIO
SERRANO E SEUS COMPOSITORES (1969-1982)

TAINÁ RODRIGUES DE LIMA

SEROPÉDICA, RJ
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**CARNAVAL NOS ANOS DE CHUMBO: A VIGILÂNCIA SOBRE O IMPÉRIO
SERRANO E SEUS COMPOSITORES (1969-1982)**

TAINÁ RODRIGUES DE LIMA

Sob orientação do Professor

Dr. Pedro Henrique Pedreira Campos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção de grau de **Mestra**, no Curso de Pós-graduação em História Social, Área de Concentração em Relações de Poder, Trabalho e Práticas Sociais

SEROPÉDICA, RJ
2025

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L732 c Lima, Tainá Rodrigues de, 1998-
 Carnaval nos anos de chumbo: a vigilância sobre o
 Império Serrano e seus compositores (1969-1982) /
 Tainá Rodrigues de Lima. - Rio de Janeiro, 2025.
 105 f.

 Orientador: Pedro Henrique Pedreira Campos.
 Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
 do Rio de Janeiro, História, 2025.

 1. censura. 2. ditadura militar. 3. carnaval. 4.
 escolas de samba. 5. império serrano. I. Campos,
 Pedro Henrique Pedreira, 1983-, orient. II
 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. História
 III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 396 / 2025 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.028113/2025-69

Seropédica-RJ, 02 de junho de 2025.

Nome do(a) discente: TAINÁ RODRIGUES DE LIMA,

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRA EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM : 29 de maio de 2025

Banca Examinadora:

Dr. LUIZ ANSELMO BEZERRA, SME

Dr. CARLOS EDUARDO COUTINHO DA COSTA, UFRRJ Examinador Interno

Dr. PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 02/06/2025 15:38)
CARLOS EDUARDO COUTINHO DA COSTA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 2649875

(Assinado digitalmente em 03/06/2025 08:16)
PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 1570625

(Assinado digitalmente em 11/07/2025 13:25)
LUIZ ANSELMO BEZERRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 055.131.947-08

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **396**, ano: **2025**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **02/06/2025** e o código de verificação: **6af5ce92fa**

*Aos meus pais, minha primeira referência de amor ao samba e a todos os sambistas
(mencionados ou não em minha dissertação) que souberam e sabem “espantar a miséria com
festa”*

AGRADECIMENTOS

Chegando até aqui e olhando para trás tanta coisa aconteceu antes da finalização dessa dissertação, principalmente muita luta e momentos não tão agradáveis e vitoriosos assim. Nessa caminhada passei por perdas de todas as imagináveis formas, dores, angústias e uma vontade tremenda de desistir diante do processo, mas, também tive ajuda de muitos que me ajudaram a ficar de pé e não soltaram minha mão. Agradeço em primeiro lugar a Deus e a minha espiritualidade, meus orixás e exus que foram minha força divina, iluminando minha mente, acalentando meu coração e trazendo vitalidade e axé nos momentos de obscurantismo que a vida muitas vezes colocou em meu caminho. Sem eles nada seria possível, sem eles esse trabalho também não faria sentido, pois o que é o samba e as escolas de samba se não as forças ancestrais, a força dos tambores e o encantamento que o permeiam? Por falar em ancestralidade, agradeço a meus pais Paulo Virgílio de Lima e Eliane Rodrigues Mó de Lima; e a minha tia Elania Rodrigues Mó Pereira (todos em memória) meus três grandes incentivadores que mesmo não se fazendo presente fisicamente, com certeza emanaram suas boas energias, pois sempre foram os maiores torcedores do meu sucesso e das minhas conquistas. Amo vocês para além dessa vida!

Em segundo, agradeço ao meu esposo Gabriel Cardoso, pela paciência em entender minha ausência e os muitos “nãos” que precisei dizer e me abdicar de me fazer presente em muitos lugares, de viver momentos ao lado de pessoas especiais para nós, mesmo assim sempre me incentivou e me apoiou, além de estar ao meu lado em todos os altos e baixos que percorri no caminho até aqui. Amo você, obrigada por ser minha fortaleza diária. Você é um cara muito especial. Em terceiro, agradeço aos meus amigos e sobretudo algumas amigas em especial: Larissa Ventura, Fernanda Vasconcelos, Raiane Cardoso e Fiana Ribeiro que foram meus olhos, meus ouvidos, minhas “coorientadoras” não-oficiais durante esse processo de pesquisa e escrita, Larissa e Fernanda em especial, desde a montagem do pré-projeto para concorrer a vaga para o mestrado. Obrigada por serem tão solícitas, motivadoras e grandes colaboradoras em conselhos, apontamentos e críticas super construtivas para execução desse trabalho. Minha eterna gratidão a vocês!

Por último, mas jamais menos importante, agradeço imensamente ao meu orientador, professor Pedro Henrique, por ser simplesmente a melhor escolha que eu poderia ter feito desde a graduação – uma trajetória que já dura há aproximadamente sete anos – para me orientar durante todo o processo de pesquisa e por ser um grande amigo em muitos momentos, se

preocupando comigo e sendo extremamente empático em todos os momentos que precisei. Muito obrigada pela sua dedicação, pelo seu profissionalismo, mas também pelo seu grande coração e escuta em todas as vezes que precisei. Tive uma imensa sorte em te encontrar nesse caminho acadêmico e sou só gratidão por isso. Que essa amizade seja para vida toda.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

RESUMO

Esta dissertação analisa a ação do regime militar, principalmente nos eixos de censura, vigilância e monitoramento das agremiações cariocas e, em especial, de membros como compositores, carnavalescos e diretores de carnaval com intuito de compreender como a agenda e a ação da ditadura se fez presente dentro dos veículos de diversões públicas da cidade, no qual se encontra o carnaval das escolas de samba. Utilizamos como exemplo de caso o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano e seus compositores que passaram por episódios de censura mais de uma vez antes e durante o regime militar, principalmente a partir do ano de 1969, meses após a instauração do Ato Institucional-5. Para contextualização mais sucinta do período e dos fatos apresentados, recorreremos a um breve panorama da história do samba e das agremiações cariocas, a fim de destacar as rupturas e permanências dos meios de controle do Estado sobre elas.

Palavras-chave: Censura, Carnaval, Escolas de Samba, Império Serrano, Ditadura militar

ABSTRACT

This dissertation analyzes the action of the military regime, primarily focusing on censorship, surveillance and monitoring of Rio de Janeiro's cultural organizations, particularly concerning members such as composers, carnival artists and carnival directors, in order to understand how the agenda and action of the dictatorship manifested within the public entertainment vehicles of the city, in which the carnival of the samba schools is located. The Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano and its composers is used as a case study, highlighting instances of censorship that occurred multiple times during and before the military regime, especially from 1969 onward, months after the implementation of Institutional Act-5. To provide a more concise context of the period and the facts presented, we resort to a brief overview of the history of samba and the cultural organizations in Rio de Janeiro, in order to emphasize the ruptures and continuities in the State's means of control over them.

Keywords: Censorship, Carnival, Samba School, Império Serrano, Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS: CONTROLE, REPRESSÃO E ASCENSÃO.....	17
1.1 O samba agoniza, mas não morre: o despertar de um novo ritmo e os desafios que o permeiam.....	21
1.2 As escolas de samba e o Estado: negociações e tutela sobre as agremiações cariocas.....	29
2. AS AGREMIÇÕES E OS MECANISMOS DE CONTROLE: A EVOLUÇÃO DO APARATO REPRESSIVO.....	44
2.1 O desenrolar do aparelho repressivo no pós 1964.....	45
2.2 A finalidade da censura nas escolas de samba e a quem se destinava.....	52
2.3 As mudanças no mundo do samba: regulamento, normas e a era das “super-escolas”.....	59
3. OS OLHARES ATENTOS DO REGIME: A CENSURA E A VOZ DO IMPÉRIO SERRANO.....	72
3.1 Do “Prazer da Serrinha” ao “Império Serrano”: uma breve trajetória do “Reizinho de Madureira”.....	72
3.2 O sujeito Silas de Oliveira: “Não um compositor qualquer.[...] o maior compositor de samba-enredo de todos os tempos”.....	77
3.3 Heróis da Liberdade: a “revolução” proibida do samba.....	83
CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Carnaval nos anos de chumbo: a vigilância sobre o Império Serrano e seus compositores (1969-1982)

Esta pesquisa tem por objetivo analisar as ações e mecanismos de censura, vigilância e monitoramento durante o regime militar, os quais influenciaram de forma direta na apresentação e formatação das escolas de samba do Rio de Janeiro. O principal objetivo é observar como as ações de todo este aparato repressivo e seus agentes impactaram a forma das escolas de samba do Rio de Janeiro de fazerem seu carnaval. Por isso é necessário observar as interferências sofridas pelas Escolas por meio da vigilância e monitoramento de seus ensaios, enredos, e principalmente, seus membros.

O recorte temporal deste trabalho se dá durante os anos da ditadura civil – militar brasileira, sendo assim, percorremos em nossa análise os acontecimentos entre 1969 e 1982, e sua ação direta na constituição das agremiações. Apesar da ditadura civil – militar se iniciar após o golpe militar, em abril de 1964, a pesquisa se inicia a partir de 1969 por ser o ano que ocorreu a censura de um dos mais famosos sambas do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S) Império Serrano, “Heróis da Liberdade”, no primeiro carnaval após a promulgação do AI-5¹. O recorte se estende até 1982, pois nossas fontes nos apresentaram episódios de censura para com a escola e seus compositores até este ano. Como recorte espacial, temos a cidade do Rio de Janeiro, que é o local onde as agremiações do samba e carnavalescas, tem a sua raiz e possuem uma tradição mais latente na cultura popular.

O período da pesquisa, escolhido e indicado, chama atenção pelo fato de ser um momento intenso de censura, principalmente, sob as diversões públicas. As exigências por censura partiam até mesmo da parte da população que apoiava o regime, exigindo certas mudanças de comportamento em meio aos festejos carnavalesco através de cartas enviadas aos jornais da época, devido, principalmente, à nudez dos foliões que apareciam estampados nas capas de revistas.² Os leitores da época indicavam nas cartas que estas imagens corrompiam a “moral e os bons costumes”, questão bem pertinente para época e responsável por nortear e justificar boa parte das ações censoras do regime militar.³

¹ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.215

² FICO, Carlos. “**Prezada censura**”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5, p. 251-286, set. 2002, p. 273

³ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”... op.cit, p. 273

Há uma série de órgãos censores responsáveis pela vigilância e manutenção da ordem durante os anos de chumbo de acordo com o que nos fala Tamara Cruz em sua dissertação de mestrado.⁴ No que diz respeito às escolas de samba durante nosso período de análise, as agremiações possuíam projeção nacional e divulgação propagandística muito grande, sendo assim, os objetivos da ditadura junto às agremiações consistiam em tentar manter sob controle a linguagem e os rituais que atingiam milhões de brasileiros, além de combater os adversários políticos do regime que agiam dentro dos grêmios carnavalescos, dentre os quais o comunismo aparecia como maior alvo.⁵

Aliado ao regime político ditatorial, em nossa observação iremos aliar outros setores de dentro das próprias agremiações – tais como a interferência dos banqueiros do jogo do bicho e a presença dos carnavalescos – alterando a forma de se fazer carnaval e muitas vezes inibe os sambistas responsáveis pela criação das escolas. Consideramos a parcela composta pelos moradores das comunidades, nas quais se localizam estas entidades recreativas fazendo com que muitas vezes estes personagens se tornem ofuscados em meio ao espetáculo.

Reitera-se que desde a criação das escolas de samba, estas entidades recreativas passam por uma série de transformações e disputas identitárias e no período destacado por nós essa situação tornou-se cada vez mais frequente.⁶ Portanto, estando num cenário de regime militar, o estabelecimento por controle das ações individuais de seus componentes e a censura aos meios de manifestação cultural – o que inclui o carnaval e as Escolas de Samba –, era uma questão latente. Ao analisar os processos ocorridos neste período, vê-se que a identidade vem sendo apropriada e utilizada como objeto de controle e poder de outros setores da sociedade. E se tratando da ditadura este controle ligado a censura nos mostra como os produtos culturais de massa são constantemente usados pelo Estado para seu próprio benefício e até mesmo para tentar se aproximar desta população, mas nem sempre deixando ser totalmente participante e dominante neste meio que a possuiu.

Para darmos seguimento a esta pesquisa se faz necessário a compreensão e a exposição do contexto vigente durante todo o processo. A discussão se ampara nas fontes fornecidas pela imprensa, como jornais da época, além de relatórios oficiais do regime e entrevistas retiradas de veículos digitais, tais quais documentários e pelo *website Youtube*. Estas fontes nos norteiam dentro deste cenário de transformações.

⁴ CRUZ, Tamara. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar**. Niterói, 2010

⁵ CRUZ, Tamara. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, *op.cit* p. 50

⁶ CRUZ, Tamara. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, *op.cit* p.123

O samba é marcado em sua trajetória por uma visão um tanto preconceituosa e discriminatória, sua história e das escolas de samba passam por diversos processos de embates e negociações com o Estado brasileiro e desde de que as agremiações foram oficializadas na década de 1930, durante o Estado Novo, transformam-se de um objeto antes tido como reprimido em objeto de coerção ideológica, ou seja, em diversos momentos da história do Brasil, o samba e as escolas de samba são utilizadas pelos governos que as permeiam como instrumento propagandístico, ou seja, de favorecimento da máquina estatal.⁷

Esta pesquisa é de suma importância devido à escassez de trabalhos envolvendo escolas de samba na historiografia, principalmente quando abordamos a temática ditadura civil-militar. Ao longo da minha trajetória como estudante de História, tanto fora quanto dentro da academia, nunca havia vislumbrado estudar a história social e cultural do Rio de Janeiro através desta temática, pois nunca fora me apresentada ante a essa possibilidade. No entanto, ao realizar as pesquisas que me levaram a construir meu trabalho de conclusão de curso e agora esta pesquisa de mestrado, pude perceber cada vez mais a relevância não só em termos culturais, ou seja, não só por se tratar de um evento festivo de larga escala na cidade do Rio de Janeiro, mas a importância social que as agremiações e o samba possuem para a formação desta cidade, uma vez que isso envolve uma parte muito importante para aqueles que participam da construção dessa festa, além de ser um sinônimo de criação de redes de sociabilidade e de novas formas de viver em comunidade dando a estes uma identidade de muito valor.

As fontes usadas nesta pesquisa estão disponíveis por meios digitais como a Hemeroteca Digital e os meios digitais de *streaming* e *Youtube*. Ademais, devido ao fato de a temática possuir pouca investigação, a pesquisa se faz importante para abrir novas possibilidades de estudo para a história social e cultural e renovação da historiografia. Para construção e aprofundamento desta pesquisa a utilização de conceitos para melhor entendimento é essencial dentro do campo da historiografia.

Compreendendo as escolas de samba como produtos oriundos do homem e como uma manifestação cultural, apoiamo-nos nas formulações de Edward Thompson sobre a cultura popular e os costumes.⁸ O autor entende a cultura popular como um campo de conflitos e de trocas, no qual elementos que muitas vezes seriam opostos acabam se misturando. Ao dissertarmos a respeito das agremiações cariocas e as interferências sofridas dentro desse meio

⁷ CRUZ, Tamara. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, *op.cit*, p.125

⁸ THOMPSON. E.P. **Costumes em comum**: Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

podemos observar essa relação de conflitos presente entre sambistas, agentes da ditadura, bicheiros e demais setores que envolviam o meio que estamos procurando explorar.

Ademais, a ideia dos “costumes” desenvolvida também por Thompson dialoga com nossa proposta, uma vez que o autor vê “a cultura popular como uma defesa dos costumes”⁹ e estes podem ser definidos como ações do povo que dão a eles uma identidade peculiar que os pertence e que está ligada às suas relações pessoais. São como suas próprias normas e estilos de vida. Neste ponto, podemos associar os costumes às tradições das escolas de samba, as quais passam a sofrer rupturas e modificações a partir das normas impostas por quem deseja ter controle dessas entidades recreativas.

No que diz respeito às características das escolas de samba e o novo perfil que estavam adquirindo, podemos trazer os conceitos desenvolvidos pelos historiadores Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas que caminham perfeitamente com este cenário de normas e regras.¹⁰ Já o método que aplicaremos para trabalhar nossas fontes se baseia nas observações de Carlo Ginzburg ao indicar os caminhos para pesquisa através do nome.¹¹ Ou seja, nos amparando em suas reflexões, através dos nomes dos órgãos responsáveis por regular o carnaval, os nomes de compositores e das agremiações cariocas podemos observar o desenrolar dessas ações por meio das nossas fontes e, mediante isso podemos encontrar os regulamentos exigidos dos carnavais publicados por eles, tal como qualquer outra norma que fora publicada sob a forma de documento oficial e que possibilitou as modificações no cenário do carnaval. O “fio de Ariana”¹² pelo qual o nome nos leva funciona como uma espécie de guia dentro da investigação permitindo um alargamento dentro da pesquisa.

Tendo como fontes já mencionados, os periódicos, documentos oficiais do regime e as fontes de meios digitais, estabelecemos seu cruzamento com o objetivo de promover comparações que nos levem a responder nossas perguntas e, desta forma, construir nossa dissertação de mestrado. A partir disso e amparados também em material bibliográfico, poderemos saber melhor qual eram os objetivos desses órgãos? A que os interessava supervisionar as agremiações? Por que tinham a intenção de modificar o perfil delas? Estes e demais questionamentos ao nos depararmos com as fontes nos servirão de auxílio para alcançar nossos objetivos já demarcados para o desenvolvimento do nosso problema.

⁹ THOMPSON, E.P. **Costumes em comum...** *op.cit*, p.19

¹⁰RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Mórula, 2018.

¹¹GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1989.

¹²GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios...** *op.cit*, p. 174

Esta dissertação se divide em três capítulos, além da introdução e conclusão, juntos aos demais elementos textuais que a guiam e a respaldam. O capítulo I é intitulado de “Manifestações populares carnavalescas: controle, repressão e ascensão”, é nele que se pretende analisar os mecanismos de controle e tutela exercidos sobre as escolas de samba e sobre o samba carioca, entre meados do século XIX e início do século XX, em paralelo com o período do regime militar. Esta pesquisa se concentrará no período pós a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o momento mais severo de repressão, além da cassação dos direitos políticos. Após o AI-5, em 1969, ocorre a censura de um dos sambas do G.R.E.S Império Serrano, “Heróis da Liberdade”, pelo simples fato de conter a palavra “revolução”, sendo assim, considerado pelo regime como alusão a passeata dos Cem Mil, a qual ocorreu no ano anterior.¹³ Por ora, revisitaremos algumas bibliografias para contextualizar e basear os demais capítulos.

O segundo capítulo desta dissertação, se chama: “As agremiações e os mecanismos de controle: a evolução do aparato repressivo”. É nele que se estima aprofundar-se mais em nosso objeto de estudos, trazendo fontes primárias – periódicos da época e documentos oficiais produzidos pelos órgãos censores – e fontes secundárias, através da bibliografia e das entrevistas que encontramos em plataformas digitais. O objetivo é entender de maneira mais profunda esses mecanismos de censura, se utilizando de uma comparação entre os nossos modelos de fontes e como essa rede de controle funcionava dentro do espaço das escolas de samba.

Algumas entrevistas de membros ligados a algumas escolas de samba servirão como nossas fontes dentro deste capítulo, buscando entender como eram as estratégias desses agentes, seus meios de abordagem e atitudes tomadas frente aos vistos como suspeitos e potencialmente subversivos. Logo, neste segundo capítulo, construiremos os argumentos acerca da face da repressão. Portanto, as ramificações da censura são complexas e diversas dentro o mundo do samba.

Na última sessão deste trabalho, intitulada “Os olhares atentos do regime: a censura e a voz do Império Serrano” trazemos o fechamento da pesquisa e de toda discussão bibliográfica. Nesse terceiro e último capítulo, o grande esforço se deu em trazer um exemplo de caso específico para agregar a dissertação. Nos debruçaremos sobre episódios de vigilância, monitoramento e censura direcionados ao GRES Império Serrano, mais especificamente, sobre seu enredo Heróis da Liberdade que alcançou grandes proporções no ano de 1969, sendo considerado até hoje como um dos maiores sambas de enredo já escritos.

¹³ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro...*, op.cit, p.215

As fontes e elementos trazidos nesse capítulo nos proporcionam mapear e adentrar o universo do Império Serrano e os incorrências sofridas por essa agremiação durante o regime militar, além de perceber que situações de censura aconteceram mais de uma vez, reafirmando o que outrora já discorremos sobre os olhares atentos do regime às diversões públicas, o que engloba o mundo das escolas de samba. Entretanto, as tentativas de silenciamento e de construção de memórias que apagassem esses sambas para posteridade, se mostraram falhas, uma vez que são recordados e memorados até hoje com um saudosismo positivo.

Capítulo I

Manifestações populares carnavalescas: controle, repressão e ascensão.

Esse capítulo pretende analisar os mecanismos de controle e tutela exercidos sobre as escolas de samba e, conseqüentemente, sobre o samba carioca ao longo de sua formação e existência entre meados do século XIX e início do século XX a fim de traçar um paralelo com o período do regime militar. Outrossim, é importante levar em consideração que nossa pesquisa se concentra num período pós a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), ou seja, momento em que aqueles que eram inimigos do governo ou tidos como tal foram mais severamente punidos, além da cassação dos direitos políticos e demais medidas autoritárias.¹⁴ É também após o AI-5, em 1969, que ocorre a censura de um dos sambas mais conhecido do G.R.E.S Império Serrano, “Heróis da Liberdade” por conter a palavra “revolução”, sendo considerada pelo regime como alusão a passeata dos Cem Mil, que ocorreu no ano anterior.¹⁵ Logo, podemos considerar essas posturas como importantes indícios das mudanças que começam a acontecer frente à ação dos militares com as agremiações cariocas. Nesta primeira seção da dissertação, percorreremos um pouco entre os aprimoramentos dos mecanismos de controle exercido sobre as agremiações ao longo do tempo a fim de identificarmos a permanências que chegam ao mundo do samba no momento do regime militar.

É importante frisar, que a prática da censura é anterior ao período pós 1964, principalmente se tratando dos espaços onde o samba é um elemento em destaque. Essa relação entre censura e escolas de samba é visível desde a oficialização dos desfiles, ainda nos anos 30, sendo possível ver “evidências do olhar atento das autoridades para essa forma de expressão cultural e popular”.¹⁶ Tal qual dos elucida a autora Ellen Maziero:

A prática da censura tem na sociedade brasileira uma longa trajetória, sendo um equívoco associá-la somente à ditadura militar, considerando-se que a censura, em períodos democráticos, procurou combater a licenciosidade e garantir a manutenção dos valores éticos e dos princípios morais. Em regime autoritários, por sua vez, agregou-se ao cuidado com a moral e os bons costumes a preocupação com a manutenção da ordem política.¹⁷

¹⁴ CALICCHIO, Vera. **Dicionário Histórico-Biográfico do Brasil Republicano**. Verbetes “Ato Institucional n.5”. Disponível em: < <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/atos-institucionais> >

¹⁵ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.215.

¹⁶ CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar**, p. 50.

¹⁷ MAZIERO, Ellen Karine Dainese. **Carnaval e moralidade durante a ditadura militar (1965-1979)**. Texto encaminhado ao XXVII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, Santa Catarina: UFSC, 2015. Disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1441918121_ARQUIVO_Anais_EllenMaziero_ANPUH.pdf> Acesso em: 27 de Julho de 2023.

Mesmo em momentos não autoritários, a presença de formas de controle sobre as manifestações populares – principalmente as oriundas do povo preto – podem ser observadas. O historiador Lucas Pedretti em sua obra, nos traz um panorama interessante e que nos ajudará a dar início a nossa discussão:

Da capoeira ao samba, do samba ao soul, do soul ao funk: mudam-se os tempos, mudam-se as condutas criminalizadas. Não por coincidência, são todas formas de lazer e expressão cultural das parcelas mais subalternizadas das classes trabalhadoras, o que na experiência histórica brasileira corresponde à população negra. Assim, o que está em jogo não são os fenômenos culturais em si, se não quem está a eles vinculado. A criminalização e a estigmatização que atingem essas práticas, portanto, guardam relação com a necessidade de se manter sob controle determinadas parcelas da sociedade.¹⁸

Mediante a ideia do controle de parcelas definidas da sociedade, voltaremos nossos olhares para o final do século XIX e início do XX, período no qual a cidade o Rio de Janeiro – carregando consigo o título de capital federal – passa por mudanças significativas devido a dois fatores importantes: a vinda de muitos migrantes baianos, efeito do final da Guerra de Canudos e migrantes da “corrente fluminense” durante o período pós abolicionista.¹⁹ A maioria das motivações para a vinda de uma quantidade significativa de pessoas para cidade estava atrelada ao destaque do Rio em ofertas de emprego em campos diversos: na indústria, no comércio, no desenvolvimento bancário, e por ser naquele momento o principal centro consumidor e produtor cultural do país.²⁰

Concomitantemente a chegada de novos habitantes à cidade, há a construção de um discurso higienista, eugenista e de exclusão das massas populares que habitavam a região central da cidade tendo como objetivo “limpar” o Rio de Janeiro de condições insalubres para a construção de uma nova cidade e é a partir daí que a política do “bota-abaixo” de administração do então prefeito Pereira Passos ganha força levando grande parte dos pobres e majoritariamente negros que ali habitavam a mudarem-se para outros locais, uma vez que os cortiços no qual residiam passam por um processo de derrubada, dando lugar a largas e novas

¹⁸ PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura**: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022, p.110.

¹⁹ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições**: a cidade do Rio de Janeiro, 1880-1920. Contribuição ao Estudo das Habitações Populares (1866-1906). Coleção Biblioteca Carioca. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1986, p.78.

²⁰ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Coleção BIBLIOTECA CARIOCA, 1995, p. 44.

avenidas.²¹ A capital federal é atravessada por uma série de intervenções em seu cenário urbano ao desenvolver uma nova infraestrutura por meio de serviços de transporte, atendendo lacunas que foram geradas graças ao capitalismo internacional, uma vez que a intenção era transformar o Rio de Janeiro numa “Europa possível”.²²

Sendo assim, tendo como espelho os padrões europeus, a intenção do Estado não se limitava apenas em transformar a estética da cidade, mas também o comportamento dos cidadãos:

Esta tensionava promover uma nova ética urbana, novos usos e costumes considerados condignos com os padrões daquilo que se julgaria civilizado. Ser civilizado em uma grande cidade seria, sobretudo enquadrar-se nos códigos burgueses de civilidade, associados a posturas pertinentes ao senso de individualidade, ao reconhecimento da legitimidade do espaço privado e da percepção do espaço público como um espaço que deve ser utilizado a partir da observação às regras estabelecidas por leis. No entanto, tais leis eram fixadas a despeito de elementos da tradição popular da cidade, pois eram feitas pela elite urbana do Rio de Janeiro.²³

Por esta lógica de “polir o ambiente”, o perfil da cidade passa a se reorganizar já que muitas dessas pessoas que são obrigadas a mudar-se tinham seus trabalhos na região central da cidade, logo, tentavam encontrar moradia próxima aos seus serviços.²⁴ Do ponto de vista geográfico é nesse momento que locais como a freguesia de Santana e de Santa Rita – localizadas próximas ao cais do porto, onde muitos trabalhavam na função de estivadores –, Pedra da Prainha, atualmente conhecida como Pedra do Sal, Cidade Nova, Praça Onze – em especial a região que era conhecida como Largo do Rocio Pequeno – passam a ser povoadas por essa população, dando destaque as duas últimas regiões que ao passo em que são abandonas pela aristocracia da cidade, deixando pra trás seus casarões, estes passam a se transformar em habitações coletivas.²⁵ Além disso, locais do subúrbio – pelos quais a linha trem “corta” a cidade – também se tornaram destinos dessa população, não ficando restritos apenas às regiões centrais, mesmo que muitas vezes o foco seja dado a elas.²⁶ Havia de certa forma uma

²¹ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, p.47; ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições**. *op.cit*, p.77.

²² MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, p.45-47.

²³ AZEVEDO, André Nunes de. **Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003, p. 61.

²⁴ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...** *op.cit*, p.75,

²⁵ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...**, p.75-79; MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, *op.cit*, p.56-60 .

²⁶ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Rio de Janeiro, 2018, p.21-22.

[...] confluência de linhas férreas que favoreciam o deslocamento em diferentes direções, de São Paulo ao Rio de Janeiro, com paradas em regiões que poderiam oferecer oportunidades de emprego e fixação. Partindo da perspectiva que, para os moradores das regiões contemplados por esse afluxo de linhas férreas havia certa “facilidade” para o deslocamento apresentadas desde o século XIX.²⁷

É também neste momento em que a eclosão das favelas começa a tomar conta da cidade, sendo o Morro da Providência – chamado inicialmente de Morro da Favela – o seu maior exemplo e o mais conhecido, devido a sua localização na região central:²⁸

Para as camadas mais baixas sobraram os bairros mais distantes, os cortiços e as favelas, implantadas primeiramente nos morros do Centro da cidade – o da Providência (onde se instalou a primeira delas, surgindo dali o nome de Morro da Favela), o do Castelo e o de Santo Antônio (os dois últimos demolidos mais tarde) – expandindo-se depois para a Zona Norte, ocupando os morros de Santos Rodrigues (o atual São Carlos), Mangueira, Salgueiro etc. O jornalista Everardo Backheuser visitou o Morro da Favela e saiu espantado com as suas “horrendas choças”. Mas fez uma ressalva que jamais perdeu a sua atualidade: “Ali não moram apenas os desordeiros e os facínoras. Ali moram também operários laboriosos que a falta ou a carestia dos cômodos atiraram para esses lugares altos, onde se goza de uma barateza relativa e de uma suave viração que sopra continuamente, dulcificando a rudeza da habitação”.²⁹

É neste contexto de busca por uma nova moradia atrelada a manutenção das funções laborais que essas pessoas reinventam novas formas de viver e desenvolvem laços afetivos entre si. A Praça Onze, em especial torna-se uma região de casuarinas e conhecida como sede do carnaval popular e da formação do samba no início do século XX, onde boa parte dos seus primeiros compositores se reuniam e habitavam³⁰ tal qual destaca Rocha e Carvalho “boa parte dos compositores primitivos habitavam as casas de cômodos na praça Onze, do Catumbi e da Cidade Nova, quando não moravam nas favelas que se formavam.”³¹ Torna-se essencial frisar que foram os sambistas os grandes protagonistas responsáveis por se articularem e traçarem estratégias a respeito das suas manifestações culturais, por mais que setores do Estado estivessem envolvidos em uma série de eventos, o processo fora construídos pelas ações dos personagens do samba.

O samba carioca começa a dar seus primeiros passos aqui, desenvolver subprodutos e sofrer suas primeiras perseguições e repulsas. De berço preto, não demoraria a ser criminalizado

²⁷ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”...** *op.cit.*, p. 29.

²⁸ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...**, p.90; MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, p.64.

²⁹ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**, *op.cit.*, p.31.

³⁰ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, *op.cit.*, p.60.

³¹ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...** *op.cit.*, p.77.

uma vez que se encontrava diretamente ligado as “classes perigosas” associadas a migrantes recém-liberto da escravidão, faz-se necessário o controle desses “indesejáveis” e “perigosos” habitantes que iam de encontro ao ideal de cidade que se procurava criar naquele momento.³² A seguir, na primeira parte deste capítulo, tentaremos entender como esse contexto de vigilância, controle e observação se desenvolve na gênese dessas manifestações culturais populares.

1.1 O samba agoniza, mas não morre: o despertar de um novo ritmo e os desafios que o permeiam.

A cidade do Rio de Janeiro viu emergir diversas formas de festejos populares que iam de encontro as propostas sanitaristas da cidade entre a metade do século XIX e o início do século XX. É através dessas manifestações – que majoritariamente estavam presentes no carnaval – que a massa dos excluídos buscou possibilidades de participação da cidade que a eles era negada, buscando de maneira ativa criar sua própria história e definir sua identidade cultural.³³ Ademais, há aqui uma mescla moldada tanto por influência africanas, como também europeias, pois ambas ajudaram a compor a cultura do Rio de Janeiro, em especial seu carnaval, a exemplo disso podemos mencionar o entrudo lusitano que atravessou séculos na cidade, desde os tempos de Império e sofreu uma série de represálias:³⁴

Muitas medidas foram tomadas, através dos tempos, tentando dar fim ao entrudo. Uma delas, adotada às vésperas do Carnaval de 1853, por André Mendes da Costa, fiscal da Freguesia da Candelária, demonstrava que a prática do entrudo não se restringia a uma determinada classe social, embora **a punição fosse bem mais violenta para os escravos.**(grifo nosso).³⁵

É interessante observar a troca e a presença no mesmo ambiente de outros setores sociais nessa convivência, por mais que houvesse distinções e como destacado na citação, maneiras diferentes de serem tratados e reprimidos aqueles que estavam à margem da sociedade. Porém, este quadro nos faz perceber que a cultura popular não é um fenômeno isolado em si, há a todo tempo diálogo com a cultura dominante, ou seja, apesar dos embates, há também trocas e elas

³² PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura.** *op.cit.*, p. 109

³³ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso:** estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.15-16

³⁴ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro,** *op.cit.*, p.16

³⁵ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro,** p.16

são bastante interessantes para entender estratégias que serão utilizadas pelos populares.³⁶ A respeito do entrudo, esse passa a ser terminantemente proibido devido à uma série de alegações que diziam respeito a prejuízos causadas a saúde pública através da constatação de doenças como tuberculose e pneumonia.³⁷

Em 1831, a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, através da Junta de Salubridade Geral, dirigiu um apelo ao corpo clínico da capital, pedindo sua colaboração na organização de um mapa demonstrativo das moléstias e mortes causadas direta e indiretamente pelo entrudo, que, “apesar de fazer a delícia de muita gente, era contrário à razão e aos hábitos doces e polidos que devem caracterizar um povo civilizado”.³⁸

Esses hábitos eram tidos como sinônimo de atraso, avessos ao que se propunha como um ideal de civilidade para a cidade, logo, se fazia necessário eliminá-los da sociedade carioca já que não se enquadravam aos padrões da modernidade.³⁹ Também bebendo das águas lusitanas era comum a figura dos zé-pereiras que percorriam as cidades batendo grandes tambores e emitindo sons altos o que era considerado divergente aos comportamentos que se tentava estabelecer para a época⁴⁰, principalmente por não haver presença de canto, apenas ruídos.⁴¹ Logo, esse modelo de manifestação popular é incorporado e adaptado pelos clubes da época e pelos cordões, tendo grande circularidade cultural.⁴²

A respeito dos cordões, podemos dizer que esses surgem em contraponto ao carnaval das grandes sociedades – considerado como grande carnaval – e faziam parte do chamado pequeno carnaval da cidade do Rio de Janeiro, “cordão era o nome genérico de vários tipos de agrupamento e tanto podiam reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto escravos”⁴³, no entanto, a presença negra era aqui mais predominante.⁴⁴ Estes cordões eram classificados como bárbaros e selvagens na visão da média e alta sociedade, uma vez que aconteciam muitas brigas durante a passagem deles, ademais, era necessária uma licença para que os cordões pudessem se apresentar nas ruas, do contrário, seus membros eram levados a prisão.⁴⁵

³⁶ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...** *op.cit.*, p.16; THOMPSON, E.P. **Costumes em comum**: Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo. Companhia das Letras, 1998, p.16

³⁷ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p. 67

³⁸ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p.67

³⁹ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p. 48 e 64

⁴⁰ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**, *op.cit.*, p.17

⁴¹ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...** *op.cit.*, p.70

⁴² SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p.70

⁴³ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**, *op.cit.*, p.18

⁴⁴ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**, p. 22

⁴⁵ SOIHET, Rachel. **Lutando pela inclusão**: sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos

Mesmo no caso de terem a citada licença, todos deveriam ser revistados e, trazendo armas, seriam presos, processados e remetidos para a detenção. As ordens eram taxativas. A qualquer distúrbio as licenças deveriam ser, imediatamente, cassadas, e detidos os “desordeiros” para serem processados.⁴⁶

Aqui podemos observar um exemplo de controle e repressão que persegue essas massas populares ao longo da sua trajetória, mesmo obtendo licença e autorização para a realização do seu carnaval, ainda assim passavam por situações de revista e detenções. Outra forma de controle também pode ser observada através da subvenção, um episódio protagonizado pelo então prefeito Bento Ribeiro que se negou a ajudar financeiramente os grupos subalternos, com a justificava de que os cordões seriam perigosos, além de ressaltar o aspecto desordeiro e irracional daqueles que o compunham.⁴⁷ Na tentativa de manter sua sobrevivência, os cordões buscam a estratégia de adotar outro nome, agora seriam chamados de “clubes”, pois julgava-se ser mais adequado dentro do contexto em que estavam sendo inseridos, não por subordinação – uma vez que seu perfil continuará o mesmo – mas para continuar existindo.⁴⁸

A este aspecto de buscar meios que estavam de acordo com o que era esperado a fim de manter presentes podemos caracterizar enquanto “adequação transgressora”, uma tática que podemos ver em boa parte das manifestações populares.⁴⁹ O conceito formulado pelo historiador Luiz Antônio Simas se encaixa em vários momentos da história do carnaval, do samba e dos seus subelementos, uma vez que estes se encontram em constante negociação e cenários de disputa, logo, é necessário muitas vezes tentar se encaixar dentro de certas ideias consideradas como corretas para dentro delas continuar mantendo sua essência, daí se adequa para transgredir.⁵⁰ Ora, se a classificação de “cordões” não mais se via coerente e bem vista, o melhor a fazer era alterar sua nomenclatura.

Paralelo a esse movimento e sendo sucessores dos cordões, os clubes, blocos e grupos passaram a obedecer a certo ordenamento para realização das suas festividades, “dispunham de sede e tinham que requerer licença de funcionamento, submetendo seus estatutos, diretoria e a relação de seus sócios à aprovação do chefe de polícia”.⁵¹ Ou seja, cada vez mais enquadrados

de Vargas). *Textos escolhidos de cultura e arte popular*, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.79-98, 2007, p. 82

⁴⁶ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...** *op.cit.*, p.81

⁴⁷ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p. 82

⁴⁸ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p. 83

⁴⁹ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba**, 2020, Rio de Janeiro. **Curso online** [...]. [S. l.]: Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2020

⁵⁰ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*

⁵¹ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...** *op.cit.*, p. 84

numa lógica de controle e monitoramento dos setores segurança pública da cidade do Rio de Janeiro:

Assim pensava-se fechar o cerco, pois as autoridades policiais dispunham de um mapeamento das agremiações constituídas pelos populares, seus membros, atividades exercidas e comprovação de trabalho. Claro está que o ideal de controle total não se concretizou. Boa parte dos que brincavam o carnaval não tinha trabalho na acepção dominante; não poucos tocavam violão, compunham músicas – atividades que não eram consideradas trabalho.⁵²

Mesmo que o controle não fosse estabelecido por completo, é possível perceber a tentativa das autoridades em saber o paradeiro e a origem dos componentes desses festejos. Ademais, apesar da tentativa da ordem, os blocos também apresentavam frequentes brigas e violência, um dos seus mais famoso o “Bloco dos Arengueiros” – que ajudaria a dar origem a escola de samba Mangueira – eram os que mais causavam medo nas famílias locais, além de ser constituído apenas por homens.⁵³ Ao final do século XIX, este perfil de brigas passa a se alterar com o surgimento dos ranchos que vão ganhando ao longo do tempo liderança absoluta sobre o carnaval, inclusive, um dos seus mais conhecidos, o Ameno Rosedá, se apresenta para Hermes da Fonseca no Palácio da Guanabara.⁵⁴

Os ranchos passam ser melhor vistos aos sendo considerados mais civilizados e desta forma, começaram a ganhar popularidade e prestígio. A adesão aos ranchos é tamanha, tal qual nos diz Rachel Soihet, que passam a desfilar junto às elites que compunham o “grande carnaval” carioca, saindo lado a lado com seus foliões na Avenida Rio Branco, considerado a época o palco nobre do carnaval carioca.⁵⁵ Vale destacar a presença dos “tios” e “tias” baianas – Ciata, Bebiana, tia Fé, entre outros e outras – e sua profunda importância nos ranchos, dando a eles novas características e sendo responsável por realocar a saída deles, transferindo-os para a Praça Onze.⁵⁶

Era parte da tradição dos ranchos receber a benção de personalidades como tia Bebiana e tia Ciata e demais “tias”, estando o elemento da religiosidade diretamente ligado ao samba e consequentemente aos festejos populares, uma vez que não passando pelo ritual da benção antes da folia o rancho era, inclusive, desconsiderado⁵⁷ “a casa de Hilária se torna um dos pontos principais do itinerário dos cortejos, como fora anteriormente a casa de tia Bebiana, todos os

⁵² SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...**, p. 84

⁵³ SOIHET, Rachel. **Lutando pela inclusão...** *op.cit.*, p. 90

⁵⁴ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**, *op.cit.*, p. 20-23

⁵⁵ SOIHET, Rachel. **Lutando pela inclusão...** *op.cit.*, p. 88

⁵⁶ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, *op.cit.*, p. 106

⁵⁷ SOIHET, Rachel. **Lutando pela inclusão...** *op.cit.*, p. 87

ranchos passando debaixo de sua janela para prestar homenagem à bamba Ciata, que, rainha, em sua roupa de baiana, saudava o grupo”.⁵⁸ Como podemos observar, estas figuras eram sinônimo de respeito e prestígio para os foliões do rancho, fazendo parte de uma ritualística própria que não poderia faltar a cada carnaval.

Tia Ciata e tantas outras “tias” e “tios” foram elementos muito importantes para a formação e desenvolvimento o samba que nos seus primórdios sofrera diversas perseguições, precisando muitas vezes ser camuflado e escondido para não sofrer interferências policiais. Neste sentido, a casa de Tia Ciata servia como uma verdadeira trincheira e um lugar seguro para os sambistas por volta dos anos de 1916, principalmente devido a sua arquitetura⁵⁹:

A arquitetura de sua casa era propícia à organização de festas: na sala da frente, que dava para rua, tocava-se choro, flauta, violão e cavaquinho. No quintal, um pouco afastado, samba; no fundo do terreiro, jogava-se capoeira e praticava-se candomblé. Quem passava na rua Visconde de Itaúna, em frente ao nº 117, jamais perceberia tal festança.⁶⁰

A casa de Ciata se faz presente nessa área que é nomeada carinhosamente por Heitor dos Prazeres como “Pequena África” por encorpar fortes elementos das tradições africanas e proporcionar aos que ali chegavam à revitalização de suas vidas tendo sua casa respeitada e inviolada e podendo fazer dela um símbolo do passado de afirmação cultural do povo negro e também da sua vitalidade que eram recusados pela sociedade de maneira geral.⁶¹ Além disso, o fato do marido de tia Ciata ter também um cargo na polícia dava sua fama, garantindo certa proteção em seus festejos.⁶²

Inclusive, Alessandra Barbosa traz informações bem relevantes a respeito da figura desses “tios” e “tias”, para além do samba. De acordo com a autora, essas personalidades nordestinas já eram relevantes bem antes da eclosão do samba, trazendo uma pluralidade de ritmos para o Rio de Janeiro, contribuindo de maneira muito rica culturalmente. Esses grupos se unem pelo lazer e para além dele, na busca de cidadania, reivindicação de direitos e pelo direito ao próprio divertimento e socialização.⁶³

⁵⁸ MOURA Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, *op.cit*, p. 103

⁵⁹ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...** *op.cit*, p.79

⁶⁰ ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...** p. 93

⁶¹ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, *op.cit*, p. 111

⁶² ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições...***op.cit*, p.93

⁶³ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha . **A escola de samba “tiro o negro do local de informalidade”**, 2024, Rio de Janeiro. **Oficina online** [...]. [S. l.]: Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, 2024

Desta forma, a residência da baiana viria nascer o samba feito música⁶⁴, pois teria sido em sua residência que “Pelo Telefone”, o primeiro samba gravado teria sido feito, apesar de todas as polêmicas que giram entorno deste samba – uma vez que já existiam outros sambas gravados, mas não nomeados como tal – fora ele o responsável por levar o gênero musical a alcançar a hegemonia dos mais gravados no Brasil.⁶⁵

O fato é que, a partir do *Pelo Telefone*, o samba foi assumindo a liderança do carnaval carioca, sem impedir, porém, que outros gêneros musicais também fossem cantados pelos foliões, como as marchinhas, os refrões de batucada de autoria anônima e até a música nordestina, como se observou em 1928, quando a embolada *Pinião* foi a escolhida pela maioria dos carnavalescos do Rio de Janeiro. Mário de Andrade, ao ver o carnaval de 1923, entusiasmou-se tanto que acabou produzindo uma das mais empolgantes descrições da festa, através de seu poema “Carnaval carioca”. Apesar de sua “frieza de paulista” e tremendo de frio em seus “preconceitos eruditos, ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”, completou “risadas e danças/batuques maxixes”, numa festa em que “todos cumprem suas promessas de gozar”.⁶⁶

A propósito ao falar do samba como sendo liderança do carnaval, é interessante darmos foco e perceber como a região da Praça Onze e adjacências foram de grande importância para este evento que se tornariam mais a frente marca registrada da cultura do Rio de Janeiro. A cultura desenvolvida por esta população menos abastada se estendia cada vez mais e mais e foi na década de 1920 que ela se consolida de vez com o surgimento das escolas de samba.⁶⁷ A primeira delas, de acordo com Cabral, não era de fato uma escola de samba, mas sim um bloco que passou a se tornar rancho, devido ao seu desempenho ao desfilar todos os dias de carnaval.⁶⁸

Entretanto, pesquisas mais recentes como a de Alessandra Barbosa refutam a ideia cristalizada de Sérgio Cabral em dizer que a Deixa Falar, por não ser uma escola de samba oficial, nunca teria participado de um desfile oficial das agremiações. A autora traz a luz em sua pesquisa um desfile ocorrido em 1929 na casa de Zé Espinguela – pai de santo e um dos fundadores do Bloco dos Arengueiros, famoso no morro de Mangueira, que posteriormente seria a base para formação da agremiação Estação Primeira de Mangueira⁶⁹ – no qual a Deixa Falar esteve presente. Através dessa constatação, Barbosa salienta que mais importante do que a lógica do desfile oficial está a herança e a estratégia desenvolvida pelos sambistas que fora

⁶⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, *op.cit*, p.60

⁶⁵ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, *op.cit*, p.31

⁶⁶ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, p. 32

⁶⁷ SOIHET, Rachel, *Lutando pela inclusão...* *op.cit*, p.89

⁶⁸ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, *op.cit*, p. 41

⁶⁹ Verbete “Zé Espinguela”. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível no endereço: <<https://dicionariompb.com.br/artista/ze-espinguela/>>

responsável pelo legado das agremiações cariocas.⁷⁰ Logo, o desfile é apenas a consumação de um feito muito maior que é a manutenção e permanência das escolas de samba como referencial de cultura e associativismo negro.

A respeito da “Deixa Falar”, esta surge no bairro da Estácio, em 12 de agosto de 1928 e uma particularidade interessante a respeito da escola era que

Além de reunir os jovens revolucionários compositores do bairro, pretendia também melhorar as relações dos sambistas com a polícia, já que, sem a autorização policial, não tinham o direito de promover as rodas de samba no Largo do Estácio e muito menos de desfilar no carnaval.⁷¹

Esse objetivo é em termos alcançado, pois as perseguições, de acordo com Cabral, já não eram mais tão violentas, apesar de existirem, as escolas de samba passam a dar certa “credibilidade” aos sambistas.⁷² De acordo com Simas, as escolas de samba num primeiro momento não criam nada de tão original, pois muitas peculiaridades que podiam ver-se nelas já existiam, principalmente na estrutura dos ranchos.⁷³ Entretanto, o diferencial delas está na busca em atribuir outros sentidos e outras dinâmicas a um mosaico de manifestações que perpassam as culturas populares, resultando na busca por legitimidade.⁷⁴ Ou seja, em meio à disputa pelos sentidos da cidade, as escolas de samba começam a se configurar, logo, a junção de uma rede de sociabilidade negra comunitária, vinculada a experiência cotidiana de pertencimento transmitia nos seus desfiles o clímax de tudo isso.⁷⁵

Ademais, Barbosa traz uma percepção e discussão a respeito sobre a temática da perseguição aos sambistas ao destacar que considera problemáticas e discriminatórias as abordagens historiográficas que afirmam que o samba não era perseguido por ser samba, uma vez que era rotineiro a quebra de instrumentos musicais de sambistas em bares, por exemplo, em momentos em que estavam vivendo seu cotidiano normalmente. Além disso, por conta desses acontecimentos é que a autora vê nas escolas de samba uma virada na vida dos sambistas, visto que a partir daí vê-se a necessidade de se organizar, evitando situações problema e conflitos com a polícia. Inclusive, de acordo com o título da pesquisa da autora, “tirar o negro da informalidade” está diretamente ligado a tentativa de mudar os olhares racistas a respeito

⁷⁰ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha . **A escola de samba “tiro o negro do local de informalidade”...** *op.cit*

⁷¹ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**, p. 41

⁷² CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**, p. 41

⁷³ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**, 2021, Rio de Janeiro. **Curso online** [...]. [S. l.]: Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2021. Disponível em: <<https://oscorposencantadosdasruas.club.hotmart.com>>

⁷⁴ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas...** *op.cit*

⁷⁵ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas...** *op.cit*

das manifestações afrocariocas, possibilitando novas narrativas positivas sobre os sambistas, aderindo até mesmo trajes mais formais, mantendo-se de “pés e pescoços ocupados”, como bem definiu o sambista Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, a fim de impor uma postura de seriedade, a fim de conseguir respeito na sociedade.⁷⁶

Ao passo em que as agremiação vão se formando, ganham cada vez mais espaço cultural na cidade do Rio, tornando-se a partir da década de 30, com a ascensão de Getúlio Vargas expressão máxima da cultura popular, dando a tônica do carnaval.⁷⁷ Em 1932, ocorre seu primeiro desfile oficial, organizado pelo jornal Mundo Sportivo cujo local não poderia ser outro a não ser na Praça Onze, tendo resultado tão positivo que mesmo após o fim do Mundo Sportivo, no ano seguinte, o jornal O Globo tratou de assumir a responsabilidade de continuar promovendo os desfiles.⁷⁸

Porém, foi em 1935 que através de pedidos enviados à Prefeitura que o carnaval das escolas de samba conseguiu conquistas caráter oficial e financiado pelo Estado⁷⁹, recebendo benefícios para si. No entanto, também o Estado se beneficiava desta estrutura, ao se aproximar dos populares e de suas manifestações culturais, “caindo nas graças do povo”.⁸⁰

De um lado, os populares fortalecidos por um longo processo de resistência, dispõem-se à conquista concreta do espaço público, não mais se contendo nos seus grupos específicos religiosos e tradicionais, nos pequenos cordões e ranchos carnavalescos. De outro, temos a proposta de valorização da cultura popular por um Estado que se dispõe a realizar a união entre elites e massas; e, com a junção entre natureza e cultura por intervenção da política, faria a integração tão sonhada, expressando a imagem de uma sociedade harmônica.⁸¹

Aliás, Barbosa ressalta que parte dos sambistas o processo que levaria à oficialização das escolas de samba, sendo o então prefeito Pedro Ernesto a ponta final de um processo que já estava sendo construído há tempos pelos componentes das agremiações. Inclusive, a possibilidade de subsídios para a realização da festa também é de iniciativa dos sambistas, pois possuíam dimensão do grande negócio que estavam construindo. Desta forma, as escolas de samba colocaram em pauta as questões que consideravam válidas e importantes para sua manutenção.⁸²

⁷⁶ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha . **A escola de samba “tiro o negro do local de informalidade”**... *op.cit*

⁷⁷ SOIHET, Rachel, **Lutando pela inclusão**... *op.cit*, p.89

⁷⁸ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**, *op.cit*, p. 70-76

⁷⁹ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**, p.104

⁸⁰ SOIHET, Rachel, **Lutando pela inclusão**... *op.cit*, p.93-94

⁸¹ SOIHET, Rachel, **Lutando pela inclusão**..., p.94

⁸² BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha . **A escola de samba “tiro o negro do local de informalidade”**... *op.cit*

Desta forma, ao observarmos a construção desta dissertação até aqui podemos dizer que as reformas urbanas com intenções higienistas não previam um novo resultado: a criação de novos arranjos culturais e sociais. O samba, principal manifestação desse processo, percorre o caminho da repulsa ao estímulo pelo Estado quando este percebe que o produto gerado pela camada que antes pretendiam-se afastar e de certa forma eliminar, toma proporções quase que inéditas dentro da realidade o qual estava subordinado. De acordo com o que nos propõe Soihet, os populares além de construir e legitimar sua identidade, formam um produto que após passar pelo seu processo de aceitação, torna-se símbolo da nação brasileira.⁸³ Dos cordões tidos como “sujos, bárbaros e selvagens” ao apogeu das escolas de samba, por meio de lutas e negociações contínuas, o povo negro construiu uma dimensão privilegiada da cidadania: a cidadania cultural.⁸⁴

1.2 As escolas de samba e o Estado: negociações e tutela sobre as agremiações cariocas.

A segunda seção desse capítulo tem como objetivo discutir as relações existentes entre as escolas de samba do Rio de Janeiro dentro do contexto de sua oficialização, que se dá através do governo Vargas e os caminhos que traça ao longo dessa trajetória e posterior a ela, passando por um breve período democrático até encontrar-se com os anos de chumbo. Para que conseguissem ganhar reconhecimento do Estado, fora necessário se adequar a uma série de regulamentos e padrões impostos na época que se tornaram heranças dos modos de se fazer carnaval até os dias atuais.

Compreendendo as escolas de samba como produtos oriundos do homem e como uma manifestação cultural, nos apoiamos nas formulações de Edward Thompson a respeito da discussão sobre cultura popular e costumes. O autor entende a cultura popular como um campo de conflitos e de trocas, nas quais elementos que muitas vezes seriam opostos acabam se misturando e ao dissertarmos a respeito das agremiações cariocas e as interferências sofridas dentro deste meio podemos observar esta relação de conflitos presente entre sambistas e o Estado.⁸⁵ Ademais, a ideia dos “costumes” dialoga com nossa proposta, uma vez que o autor vê “a cultura popular como uma defesa dos costumes” e estes podem ser definidos como ações do povo que dão a eles uma identidade peculiar que os pertence que está ligada as suas relações

⁸³ SOIHET, Rachel, **Lutando pela inclusão...**, p.94

⁸⁴ SOIHET, Rachel, **Lutando pela inclusão...**, p. 95

⁸⁵ THOMPSON. E.P. **Costumes em comum...** *op.cit*, p.16

pessoais.⁸⁶ São como suas próprias normas e estilos de vida. Neste ponto, podemos associar os costumes às tradições das escolas de samba, as quais passam a sofrer rupturas e modificações a partir das normas impostas por quem deseja ter controle dessas entidades recreativas.

A história do samba, do carnaval e dos produtos originados por ele passavam por uma série de processos de perseguição e rejeição por parte da elite carioca – principalmente devido ao fato dessas manifestações culturais terem sido desenvolvidas pela camada mais pobre da sociedade e de predominância negra –, logo era de se esperar que com as escolas de samba não seria diferente.⁸⁷ Mesmo com as investidas governamentais e maior projeção no cenário musical a partir da década de 1930, o samba ainda recebia bastante comentários negativos e preconceituosos, como podemos observar:

[...] as aparições negativas ainda permanecem, como neste trecho publicado na revista carioca *O Malho*: “Os sambistas são tidos geralmente como sujeitos malvestidos e mal-encarados. Na realidade, porém, a classe está cada vez mais limpa e elegante. Paulo de Frontin Werneck, por exemplo, cantor e autor de sambas românticos, é o moço alinhado que o clichê indica. [...] ainda no século XX, a influência das corporações multinacionais sobre a opinião pública brasileira gerou a ideia de que o samba, de um modo geral, construiria uma expressão artística menor, o que exprime uma visão equivocada e, sem dúvida, preconceituosa.”⁸⁸

Concomitante a isso, é também a partir da década de 1930 que o cenário começa a se modificar. Com a ascensão de Getúlio Vargas, os intelectuais da época trazem à tona o paradigma da mestiçagem a fim de buscar a definição do que era ser “brasileiro” através do encontro das raças.⁸⁹ Com isso, o âmago das autoridades foi a construção da nacionalidade brasileira, uma nacionalidade que partiria do próprio Brasil. Desta forma o carnaval e as escolas de samba foram um importante instrumento de consolidação da nação usado pelo estado varguista.⁹⁰

Cada vez mais Vargas investia no seu projeto de amoldar as escolas de samba a seus interesses. Subvencionava o carnaval, interferia na organização dos concursos e abria espaço para as escolas de samba no rádio, veículo que se encontrava no auge da sua popularidade, tornando-se elemento fundamental para a propaganda getulista.⁹¹

⁸⁶ THOMPSON, E.P. *Costumes em comum...*, p.19

⁸⁷ SOIHET, Rachel. *Lutando pela inclusão...* *op.cit.*, p.81

⁸⁸ LOPES, Nei. *Dicionário da História Social do Samba*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019 p. 226-227

⁸⁹ SIMAS, Luiz Antonio. *Uma história social do samba...* *op.cit.*

⁹⁰ GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945 – 1950)*, Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009, p.73

⁹¹ GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba*, p.73

Ao que nos concerne discutir a respeito de um “instrumento de consolidação da nação”, podemos fazer um paralelo sobre as reflexões desenvolvidas por Hobsbawm ao falar da questão das “invenções das tradições”.⁹² Uma vez que o autor considera que muitas dessas tradições são utilizadas para definir símbolos nacionais a fim de buscar uma unidade comum entre determinados povos, sendo assim o Estado se apoia nestas tradições com o objetivo de ampliar sua influência e no caso específico das escolas de samba e Vargas, podemos dizer que também se configura numa ampliação da sua popularidade através do gosto das camadas subalternas:

93

Não obstante, o Estado ligou as invenções de tradições formais ou informais, oficiais ou não, políticas e sociais, pelo menos nos países onde houve necessidade disso. Visto de baixo, o Estado definia cada vez mais um palco maior em que se representavam as atividades fundamentais determinantes das vidas dos súditos e cidadãos.⁹⁴

Em certa medida, esta associação também nos remonta o que tratamos anteriormente com Thompson ao dizer que a cultura popular torna-se um campo de conflitos e disputas, inclusive, nas próprias palavras do autor e alinhado à nossa discussão “[...] é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo[...] – assume a forma de um sistema”.⁹⁵ Ou seja, a cultura durante este período de trocas e transformações gera um produto responsável por favorecer certos setores que utilizam de si, apropriando-se para tirar vantagem para si.

No entanto, esta aposta não consegue se manter tão sólida. A tentativa da construção de uma unidade nacional através do samba embarca numa série de problemas, tornando-a um mito.⁹⁶ Discursos carregados por uma estrutura totalmente racista partem tanto dos que criticavam o samba, quanto dos que o apoiavam – sendo estes segundos guiados pelo caminho de que o samba deveria ser polido, refinado e domesticado – influenciados, principalmente, pelas exigências do governo Vargas e ancorados pelos intelectuais da época.⁹⁷

A questão a respeito do polimento que o samba deveria receber é frequentemente debatida e realçada uma vez que o samba serviu aos interesses do projeto político do Estado. O governo Vargas na tentativa de inserir os elementos do samba e das escolas de samba como

⁹² HOBBSAWM, E. J. **A produção em massa de tradições**: Europa, 1870-1914. In: HOBBSAWM, E. J; RANGER, T. O. (Terence O.) (Orgs.). *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 2008, p. 3-4

⁹³ HOBBSAWM, E. J. **A produção em massa de tradições...**, p. 284

⁹⁴ HOBBSAWM, E. J. **A produção em massa de tradições...**, p. 272

⁹⁵ THOMPSON, E.P. **Costumes em comum...** *op.cit.*, p.16

⁹⁶ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit.*

⁹⁷ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem**: A regulamentação dos desfiles das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais". Rio de Janeiro, 1993.

Disponível em: <<https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0339-moniqueaugras>>. Acesso em: 4 ago. 2023, p.7

produtos culturais oriundos das raízes brasileiras, exigiu a estes e demais elementos desta cultura – como, por exemplo, a capoeira – uma domesticação, uma espécie de triagem para que pudessem ser executados.⁹⁸ De acordo com Augras:

Realçar aquilo que se julgava “intrínseco” ao homem brasileiro implicava o interesse pelo samba. É claro que não se podia deixá-lo proliferar em qualquer direção. Suas origens negras marcavam-no com o selo do primitivismo. Era necessário educá-lo, dar-lhe formato mais civilizado, mais condizentes com os padrões da moderna nacionalidade.⁹⁹

É nesse sentido que censuras nas letras de samba e na forma de se fazer samba começam a surgir. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)– órgão público criado durante o período do Estado Novo para difundir os princípios norteadores do regime, promover a imagem do líder Getúlio Vargas e as realizações de seu governo¹⁰⁰ – começa a avaliar a composição dos sambistas, fazendo com que deixem de lado aquilo que possuía caráter primitivo e não mais se encaixando com a ideologia do governo varguista. Dentro deste prisma, podemos destacar a ideologia do trabalho, já que agora o samba não podia ser “coisa de malandro”, mas sim um ritmo de exaltação ao trabalho e ao trabalhador.¹⁰¹ Ao passo que o samba começou a passar por este processo através das mãos do governo varguista, é possível dizer que utilizando-se de uma tradição já existente, mesclando elementos dela com a necessidade do governo, há como resposta uma nova tradição de cunho político, feita de maneira deliberada e consciente pelo Estado, tendo um claro objetivo próprio através disso, estabelecendo novos métodos e estratégias.¹⁰²

De acordo com Simas o governo varguista faz uma espécie de assepsia da questão da vadiagem, pois é a partir de Vargas que o trabalho passa a obter um bom sentido – antes desprezado na ideologia escravocrata, na qual trabalho remetia a inferioridade e a dignidade estava em ter quem lhe servisse –, deste modo a figura do malandro passou a ser regenerada.¹⁰³

[...] o DIP interferiu diretamente no samba urbano carioca, “aconselhando” autores a evitar letras que romantizassem a malandragem e preconizando a exaltação do trabalho e o louvor ufanista da natureza brasileira. O caso mais conhecido de uma provável interferência, cercado até de certa mitificação, deu-se com a letra de “O bonde São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, samba cuja segunda parte

⁹⁸ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*

⁹⁹ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...** *op.cit*, p.7

¹⁰⁰ SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba...** *op.cit*, p.93

¹⁰¹ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...** *op.cit*, p.9

¹⁰² HOBBSAWM, E. J. **A produção em massa de tradições...** *op.cit*, p.272

¹⁰³ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*.

expressa uma espécie de testemunho de um personagem que “não tinha juízo”, mas renunciou à boemia e passou a viver bem.¹⁰⁴

O Estado exige e pressiona os compositores para que se desenvolvessem sambas de exaltação do trabalho deixando de lado a defesa da boemia e da malandragem, resultando numa boa quantidade de sambas que descreviam “homens bem comportados”, ex-malandros que agora eram trabalhadores.¹⁰⁵ Para além da ideologia do trabalho como tentativa de domar o samba, há também outra questão muito importante e responsável por resultar uma polémica nos debates relacionados ao Estado Novo, o mundo do samba e das agremiações: os sambas de exaltação ao Brasil. Letras que davam destaque aos elementos naturais do país, exaltavam a mestiçagem, entre outros aspectos que agradavam aos ouvidos das autoridades passam a ganhar destaque nessa época.¹⁰⁶

Na música popular difundida pela rádio, surge o samba “apologético-nacionalista” do qual o melhor exemplo é a produção de Ari Barroso. No morro, o clientelismo facilita a absorção de um “nacionalismo” ingênuo e ufanista que vinha ao encontro dos interesses políticos do governo Vargas.¹⁰⁷

Augras acompanhando a mesma ideia também salienta que “O desfile oficial garante a premiação das escolas de samba cujo samba conseguiu “civilizar-se”. Se o ritmo ainda permanece indômito, há pelo menos um elemento de fácil controle, que é a letra”.¹⁰⁸ É seguindo esta lógica que as escolas de samba passam a negociar com os agentes estatais para obter seu espaço. Desta forma há um equilíbrio entre dois grandes desejos: 1- o do Estado em disciplinar as camadas populares e 2- das camadas afro-cariocas em se legitimar.¹⁰⁹ Sendo assim, os desfiles com o Estado Novo são submetidos a um meticuloso quadro burocrático:

Os sambas tão rejeitados passam a ser também, disputados. Os demais não querem apenas ouvi-los; passam também a fazê-los (...) Os blocos se juntam, as ideias aparecem e os populares acabam empolgando o Carnaval, no qual sua cultura, embora entrelaçada às demais, alcança maior destaque (...) Ao se tornar manifestação máxima do carnaval carioca, a Escola de Samba marca o transbordamento da cultura popular no Rio de Janeiro. Através dela, afirmam-se os segmentos populares que por muito tempo estiveram condenados à segregação (...) As manifestações populares não só persistiram, como também se difundiram e se integraram com a cultura dominante, dando lugar a circularidade cultural.¹¹⁰

¹⁰⁴ SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba...**, *op.cit.*, p.93

¹⁰⁵ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...** *op.cit.*, p.108

¹⁰⁶ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit.*

¹⁰⁷ MATOS, Claudia de. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.47

¹⁰⁸ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...** *op.cit.*, p.7

¹⁰⁹ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit.*

¹¹⁰ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso...** *op.cit.*, p.118-120

Todavia, quando falamos a respeito das agremiações cariocas e os sambas de caráter ufanista, durante muito tempo pensou-se que a exigência houvera partido primeiro das autoridades para o mundo dos desfiles das escolas como uma imposição do DIP. No entanto, esta discussão a respeito dos “motivos nacionais” obrigatórios para a execução dos desfiles fora diferente da fórmula indicada anteriormente. Simas em sua obra nos leva a reflexão de que essa decisão teria partido muito mais das próprias escolas de samba¹¹¹ – justamente pelo jogo de interesses que aqui já mencionamos –, no entanto, uma boa gama de produções historiográficas relacionadas às Escolas de Samba associou essa condição como uma obrigatoriedade do Departamento de Imprensa e Propaganda, mas o caminho para entender tal configuração é diferente dessa “opinião tradicional, sem apresentar dados factuais que a justifiquem”.¹¹²

No ano de 1935, o presidente da União das Escolas de Samba (UES)¹¹³, Flávio Paulo Costa redigiu uma carta ao prefeito da época – Pedro Ernesto –, a fim de explicitar quais eram as finalidades da UES para o desfile das escolas de samba.¹¹⁴ Nela é possível observar diversas ideias que se faziam compatíveis com o governo varguista “grandiosidade, brasilidade, propaganda”, além de dizer que “[...] seus cortejos baseados em móbios nacionais [...]”.¹¹⁵ Não muito depois da publicação da carta, o prefeito anunciou um decreto oficializando as agremiações no carnaval carioca, além de reconhecer a União das Escolas de Samba como sua representante efetiva.¹¹⁶

A partir do fragmento dessa carta podemos dizer que, de fato, foi uma escolha das próprias agremiações fazerem seus sambas e apresentarem seu espetáculo de acordo com aquilo que os governantes gostassem de ouvir, ademais, o fator propagandístico também ajudava a passar a imagem do Brasil almejada pelo Estado. Novamente, podemos trazer à tona a dimensão da “adequação transgressora”, no qual as escolas de samba procuram frestas para dar o seu toque¹¹⁷, gerando estratégias de sobrevivência e manutenção da sua projeção cultural.

As agremiações transgredem para continuar existindo, mas ainda assim mantendo seus elementos e características durante o processo. Esta ideia se assimila também ao pensamento thompsoniano ao expor que a ideia dos costumes estava passível a sofrer interferências externas

¹¹¹ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit.*

¹¹² AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...** *op.cit.*, p.1

¹¹³ “A primeira entidade de representação foi a União das Escolas de Samba (UES), fundada em 1934. Seu objetivo declarado era ajudar a organizar os desfiles e conseguir maior apoio do poder público para as agremiações.” SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba**, *op.cit.*, p. 112

¹¹⁴ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...** *op.cit.*, p.3

¹¹⁵ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.3

¹¹⁶ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.3

¹¹⁷ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit.*

e de se aliar a pensamentos de cunho mais autoritário para no fim das contas, conseguir com que sua lógica apresente validade e possa manter-se presente¹¹⁸:

Por isso a cultura popular é rebelde, mas é em defesa dos costumes. Esses pertencem ao povo, e alguns deles se baseiam realmente em reivindicações muito recentes. Contudo, quando procura legitimar seus protestos, o povo retorna frequentemente às regras paternalistas de uma sociedade mais autoritária, selecionando as que melhor defendam seus interesses atuais.¹¹⁹

Dentro deste cenário, podemos dizer que as escolas de samba se transformaram através de normas, regras, tempo e se tornarem cada vez mais “oxalufânicas”, ou seja, mais regradas. Este termo é desenvolvido por Rufino e Simas, no qual os autores utilizam do mito do orixá Oxalufã para criação desse conceito e dizer que ao passo que as escolas vão perdendo sua espontaneidade vão se tornando cada vez mais sinônimo de “método, ordem, retidão e cumprimento dos afazeres”¹²⁰, logo, apresentam um roteiro a seguir e este roteiro era dado pelos regulamentos elencados pelo Estado. Porém, ainda seguindo a mesma linha de raciocínio, mesmo que haja regras e normas, é possível observar elementos carnavalescos das escolas de samba pertencentes a sua essência como a própria presença dos seus membros fundadores, a presença de características específicas das baterias das agremiações que mesmo que tenham ficado muito mais aceleradas possuem marcas ancestrais muitas vezes ligadas ao toque de orixás das religiões de matrizes africanas.¹²¹

A exemplo disso, temos a bateria da Portela que é ritmada pelo *agueré* de Oxóssi, batuque que caracteriza a entidade devido ao fato de a bateria da escola ter sido batizada no dia 20 de Janeiro, dia de São Sebastião que no sincretismo brasileiro da religião Umbanda é lido como Oxóssi. Desta forma, o autor entende essa peculiaridade como uma “cultura de fresta” que caracteriza a cultura do samba no geral, uma vez que dentro de uma lógica de seguimento de padrões e regras, aos olhos do Estado tudo parece andar conforme aquilo que impuseram. No entanto, mesmo dentro das regras se encontra possibilidades para subverter-se, manter as características intrínsecas das escolas.¹²²

Logo, observamos uma estratégia de sobrevivência e de concessão para conseguir espaço. A autora Monique Augras faz um levantamento dos regulamentos dos desfiles com o objetivo de identificar esta referência aos “motivos nacionais”, os quais tentaremos trabalhar

¹¹⁸ THOMPSON, **Costumes em comum...** *op.cit*, p.17

¹¹⁹ THOMPSON, **Costumes em comum**, *op.cit*, p.19

¹²⁰ RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1ª ed. Rio de Janeiro. Mórula, 2018, p.114

¹²¹ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*

¹²² SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*

de maneira um pouco mais sucinta para esclarecer as incitações que aqui estamos discutindo. Após a oficialização, em 1935, há uma burocratização na forma de ser fazer os desfiles e tal burocratização exige regras que todos os anos eram divulgadas pelos jornais patrocinadores do evento.¹²³ Desde o ano da oficialização a questão em relação ao tema dos enredos era de livre escolha das escolas, o Estado – e com isso também podemos dizer o Departamento de Imprensa e Propaganda – não implicava com a temática a ser elucidada pelas mesmas, podendo ser temas ligados a questões nacionais ou estrangeiras.¹²⁴

Como fora dito, eram as próprias escolas que faziam questão de trazer a questão da nacionalidade à tona, tanto que no ano de 1939 a escola de samba Vizinha Faladeira é desclassificada por apresentar um enredo que compunha uma lenda, contando a história da Branca de Neve, desta forma, indo contra o próprio regulamento interno da União das Escolas de Samba que havia declarado no ano anterior que “[...] as escolas não poderão apresentar os seus enredos no carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos ou carretas, assim como não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação”.¹²⁵ Nesta perspectiva, Augras nos diz que

À medida que a União das Escolas de Samba se vinha enquadrando nos moldes das demais sociedades civis, endurecia as suas exigências. Como sói acontecer em regimes ditatoriais, a censura era por assim dizer introjetada. A proibição do recurso a “sonhos e imaginação” chega a doer. Qual será o espaço do samba-enredo se não for o do imaginário? [...] Restava contudo o sonho nacional. E este, sem sombra de dúvidas, era uma das marcas da ideologia estadonovista.¹²⁶

A partir desta visão, podemos entender que as agremiações estavam agindo de maneira preventiva, evitando possíveis represálias, traçando um caminho que não as prejudicassem. Porém, Augras destaca que boa parte desse discurso tem influência dos intelectuais dos anos 20 que incentivou o famoso rancho Ameno Rosedá a escrever enredos nacionais e sob essa ótica, os setores populares também não ficaram de fora desse processo, garantindo assim a sua sobrevivência.¹²⁷ A respeito dos “motivos nacionais” foi apenas em 1947, no governo Dutra que essa imposição foi feita de maneira oficial por parte do Estado. Segundo a discussão travada por Monique Augras, esse perfil passou a ser adotado após uma divisão no mundo do samba, após uma possível aproximação com o Partido Comunista Brasileiro por meio de um patrocínio

¹²³ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...** *op.cit.*, p.3-4

¹²⁴ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.4-5

¹²⁵ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p. 5

¹²⁶ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p. 5

¹²⁷ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.6

feito a um desfile que ocorreu no dia 15 de novembro pelo jornal Tribuna Popular – jornal ligado ao PCB – incluindo, inclusive um desfile em homenagem a Luiz Carlos Prestes da escola Prazer da Serrinha – que mais à frente viria se transformar no Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano – campeã da competição.¹²⁸

A partir daí, não apenas fora exigido pelo regulamento da prefeitura que os sambas deveriam ser feitos com base em temas nacionais, como no prazo de um ano após essa retificação, os motivos nacionais seriam alterados para “finalidade nacional”, uma vez que o governo Dutra determinou uma perseguição aos comunistas em maio de 1947.¹²⁹ Por essa perspectiva, podemos entender que

[f]indo o governo getulista houve apenas um breve momento de liberdade, logo encerrado pela repressão. Ninguém poderia acusar o samba de exaltação a Prestes de não pertencer ao acervo de temas nacionais. Era preciso reforçar o enquadramento das escolas de samba em termos inequívocos. Daí a transformação de motivo nacional em finalidade nacionalista. O comunismo que, por definição, é “internacional”, ficaria fora da lei, e os sambistas voltaram a assumir, dessa vez por força de lei, o papel de guardiões da nacionalidade.¹³⁰

Desta forma, podemos perceber que a nacionalidade era seletiva, como já mapeado acima pelos autores que nortearam nossa discussão, ou seja, ressaltando os elementos da natureza, grandeza territorial, fauna, entre outros.¹³¹ Os governos de caráter repressivo deixaram suas marcas para posteridade, principalmente por meio dos aparelhos censores que foram explorados e aprimorados posteriormente durante a ditadura civil-militar. As sementes do autoritarismo e da censura aqui plantados, ganharam forças e criaram raízes bem afixadas durante os anos de chumbo, adotando medidas de caráter mais intensivo e sofisticado, utilizando-se de meios legais para execução do seu plano anti-comunista. A partir daqui, traremos algumas nuances de maior compreensão dessas características que serão aprofundadas de maneira mais detalhada em nosso próximo capítulo.

Para Renato Ortiz, a censura é um marco da sociedade brasileira, principalmente ligada aos elementos “cultura” e “Estado”. Na perspectiva do autor:

As relações entre cultura e Estado são antigas no Brasil. Se tomarmos um exemplo relativamente recente, o dos anos 30, veremos como o advento do Estado Novo, o aparelho estatal encontra-se associado à expansão da rede das instituições culturais[...]

¹²⁸ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.9-10

¹²⁹ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.10

¹³⁰ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.10

¹³¹ AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem...**, p.10

A revista Cultura e Política foi, em 1941-45, um órgão ideológico do Estado, no mesmo período em que o DIP exerceu suas funções de censura.¹³²

Ou seja, sob a análise de Ortiz, o Estado brasileiro ao longo dos anos, principalmente no que tange aos períodos repressivos, desenvolveu a cultura enquanto meio integração nacional. Logo, ela também estaria sobre controle do aparelho do Estado.¹³³ Esse Estado teria o dever de salvaguardar o território nacional contra possíveis “invasões estrangeiras”. Sendo assim, a cultura brasileira deveria representar “segurança e defesa” dos bens que integrariam nosso patrimônio histórico.¹³⁴ Desta forma, o comunismo e outras possíveis ideias de viessem de fora e se mostrassem contrárias aos parâmetros do governo seriam automaticamente vistas como ameaça à preservação dessa segurança.

Para conseguir controlar camadas diversas da sociedade e justificar suas ações, os regimes autoritários vigentes no Brasil – o que inclui o governo ditatorial – buscaram legitimação através de si próprios enquanto Estado e também por meio do Direito:

Particularmente no Brasil, durante os períodos autoritários do Estado Novo e do regime militar parece clara a intenção do Estado não só de legitimar-se enquanto Estado “legal” como também de estabelecer brechas “legais” que pudessem abrigar suas próprias transformações. Não por coincidência a palavra “sistema” foi utilizada, no período mais repressor do regime militar – o do governo Médici, tendo se consolidado nos anos seguintes – para dar a ideia de “unidade entre elementos distintos, mas não em luta; partes diferenciadas de um mesmo todo, recompensadas de modo a funcionar em mútua colaboração.”¹³⁵

Os atos institucionais e decretos de lei são provas concretas disso ao longo do período vigente durante a ditadura brasileira, em especial, após a instauração do AI-5 em dezembro de 1968, momento considerado como de uma nova radicalização do regime, tendo como uma dos seus principais objetivos “combater os atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais.”¹³⁶ Outrossim, apesar de ser caracterizado como o marco do olhar do regime para outras questões para além de guerrilha de maneira mais radical, durante todo o período ditatorial, os órgãos de espionagem se mantiveram em vigia para outras temáticas além da luta armada, conforme indica Lucas Pedretti. Para o autor “não dissociavam a luta armada de outras ações que eles imaginavam serem levadas a cabo pelo “movimento

¹³² ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**, 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.81

¹³³ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**, p. 84

¹³⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**, p. 101

¹³⁵ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p.57

¹³⁶ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...**, p. 59-60

subversivo” – tão somente acreditavam serem estratégias distintas para um mesmo fim”.¹³⁷ Ou seja, a demanda da vigilância se fez presente, porém, houve momentos em que esteve latente.

Essa latência pode ser observada, principalmente no período que compreende os anos de 1969 a 1974, tendo seu ponto alto no qual a censura atinge extremo rigor em 1973 e 1974 dando foco para o campo das artes e para o setor jornalístico.¹³⁸ A respeito desse último setor, o Jornal do Brasil destaca

[...] o alto grau de interveniência do Serviço Nacional de Informações e dos centros de inteligência das Forças Armadas da Divisão de Censura e Diversões Públicas do DPF, principalmente quando se tratava de censurar as obras ligadas a intelectuais e artistas identificados como comunistas.¹³⁹

Logo, essas pessoas eram associadas ao que outrora já mencionados como atos subversivos que iam de encontro aos ideais do governo. Outro fator de extrema relevância para entender essa agenda de controle e que foi a base para atuação dos órgãos repressivos do governo diz respeito à Doutrina de Segurança Nacional que pode ser classificada como um abrangente campo teórico que teve sua formação aos moldes da Escola Superior de Guerra e do complexo Ipes/Ibad¹⁴⁰, ligado às classes empresariais que andavam de mãos dadas com o Estado.¹⁴¹ Seguindo os parâmetros da DSN, não era permitida a ideia da sociedade brasileira ser dividida em classes, uma vez que essa dicotomia entrava em conflito com a noção de unidade política. Sendo assim, tudo aquilo que ousava ferir essa unidade, com intuito de causar tensão entre as classes era visto como subversivo e inimigo da nação.¹⁴²

No ano anterior, em 1967, a Lei de Segurança Nacional promulgada pelo Decreto-Lei nº 314:

Explicava a guerra psicológica adversa como “o emprego da propaganda, da contra-propaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos **objetivos nacionais**” (Art, 3º, parágrafo 2º, grifo meu). Segundo este decreto-lei, guerra revolucionária “é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia,

¹³⁷ PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit.* p.74-75.

¹³⁸ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...** *op.cit.* p. 88-89

¹³⁹ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...**, p. 98-99

¹⁴⁰ PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit.* p. 69

¹⁴¹ Tese desenvolvida por René Dreifuss, considerando que para além de um golpe militar, a ditadura também foi um golpe de classe: “Resumindo, após 1964 o poder estatal direto transformou-se na mais alta expressão do poder econômico da burguesia financeiro-industrial multinacional e associada. Como afirmou o líder do IPES Antônio Carlos do Amaral Osório, “uma das grandes realizações da revolução de 1964 foi, sem dúvida, o de reforçar uma nova concepção das relações entre o Estado e as classes empresariais” (DREIFUSS, 1981, p. 419)

¹⁴² PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit.* p.69

ou auxiliado do exterior, que visa à **conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação**” (parágrafo 3º, grifo do autor)”.¹⁴³

Tendo em vista essa série de imposições e pensando na proporção em que as escolas de samba tomavam, muito em vista do fato de seus desfiles estarem sendo televisionados, podemos dizer que os regulamentos eram formas de controle para além do cortejo “no chão”, mas também a respeito da mensagem que as agremiações cariocas estariam transmitindo aos telespectadores em suas casas.¹⁴⁴ Logo, uma vez que haviam tomado projeções de nível nacional, era necessário que o regime mantivesse “[...] sob controle a linguagem e os rituais que atingiam milhões de brasileiros, além de combater os adversários políticos do regime que agiam dentro dos grêmios carnavalescos, dentre os quais o comunismo aparecia como maior alvo.”¹⁴⁵

Foi a partir da década de 1970 que o apogeu da repressão se deu utilizando como amparo o Sistema Nacional de Informações (SNI) por meio do levantamento de informações, os Centros de Operação de Defesa Interna (CODI) e Destacamentos de Operações de Investigações (DOI)¹⁴⁶,

Os governos militares utilizaram e criaram inúmeras instâncias e órgãos (civis e militares) para a atuação no campo da investigação, isto é, na produção de informações que garantissem a manutenção do poder militar e da ordem estabelecida a partir de 1964. A “matéria-prima” dessa super estrutura e organização burocrática minuciosa era a informação classificada e agrupada, a partir de critérios e questões considerados relevantes pela lógica do sistema.¹⁴⁷

Assim, todos os aparatos vão sendo aprimorados com a intenção de se ampliar o controle, garantindo que todas as instâncias do país estivessem sob o olhar do Estado, uma vez que, de acordo com a historiadora Mariana Joffily, apesar de antigos aparatos – como o Dops – terem sido aproveitados, sua atuação era em certo ponto restrita, servindo mais como um auxílio a máquina da repressão, além do SNI a autora também menciona as Divisões de

¹⁴³ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...** *op.cit*, p;61-62

¹⁴⁴ FICO, Carlos. **“Prezada censura”: cartas ao regime militar.** *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5, p. 251-286, set. 2002 p.257-258

¹⁴⁵ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.50

¹⁴⁶ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p. 59

¹⁴⁷ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p. 62

Segurança e Informações (DSIs).¹⁴⁸ Os novos órgãos que seriam formados seriam controlados diretamente pelo ditador, conseguindo dessa forma um controle nacional, não apenas estatal.¹⁴⁹

Ademais, como destacamos, se uma das formas de tornar legítimas as ações do governo se colocava por meio das leis e dos decretos, o regulamento para o carnaval também era um meio de justificar possíveis ações, sobretudo de cunho punitivo em relação aos desfiles e daqueles que faziam parte do conjunto das escolas de samba. A censura atua, nesse ponto, em um sentido preventivo, a fim de evitar que esses espaços fossem tomados por ideais contrários ao regime¹⁵⁰. Essa ação preventiva:

“(...) consistia na vigilância e controle cotidiano sobre a sociedade, prática consolidada pela criação do que foi denominado comunidade de informação... [formada por] aqueles que em diversos sistemas políticos e mesmo em diversas relações sociais, não pertencem às elites dirigentes nem aos que a ela fazem oposição, mas demonstram-se dispostos a colaborar, de forma direta ou indireta, com os poderes institucionais.”¹⁵¹

Os grêmios recreativos os quais as escolas de samba faziam parte, eram tidos como espaços em que facilmente a subversão poderia ocorrer, daí a necessidade de ter uma agenda voltada para essa vigilância.¹⁵² Principalmente pela lógica de que o sambista era muitas vezes visto como “inocente” e poderia facilmente ser contaminado por aqueles que eram contrários ao regime. No entanto o espaço das escolas de samba foi palco de aproximação com questões políticas em momentos distintos da sua história¹⁵³

As escolas de samba, que desde 1940 são vistas como campo de debate e disputas políticas e partidárias (PCB), em 1960 também foram espaços de possibilidades de divulgação de novas ideias, como por exemplo, do engajamento/ consciência da negritude (movimento negro) que se amplia neste momento.¹⁵⁴

Apesar disso e até mesmo da presença do movimento negro se encontrar dentro nos espaços das escolas de samba como destaca Lucas Pedretti ao falar sobre os bailes soul que ocorreram durante a ditadura, no qual boa parte deles acontecia nas quadras das agremiações

¹⁴⁸ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo**: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, D; RIDENTI, M; MOTTA, R.P.S. A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos depois. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.159

¹⁴⁹ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo**... p.159

¹⁵⁰ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p.57

¹⁵¹ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p.57-58

¹⁵² CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p.58

¹⁵³ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p. 57

¹⁵⁴ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p. 36

cariocas¹⁵⁵, não encontramos evidência em meio a nossas fontes de que a agenda do regime ditatorial se motivava por questões raciais ou direcionadas amplamente ao público negro quando nos referimos as escolas de samba. O foco dado pelos militares estava sobre os cargos de liderança dentro as agremiações, naqueles que vinham de fora: carnavalescos, compositores e presidentes das escolas¹⁵⁶,

O controle não era percebido, necessariamente, por todos os componentes das escolas que participavam do dia-a-dia dos ensaios nas quadras e nos barracões, mas sim dos que faziam parte da elaboração do carnaval e dos desfiles, daqueles que pensavam e construía os enredos, e que iam para avenida no carnaval [...] ¹⁵⁷

Até aqui esmiuçamos a trajetória do samba carioca, seus primeiros passos, a ação dos sambistas a partir do momento que começam a desenvolver outros produtos, bebendo de várias fontes e inspirando terceiros. É possível observar que mesmo que de maneiras diferentes, sempre houvera controle pelas manifestações populares e meios de tentar ofuscá-las, porém, estas buscaram nas frestas caminhos para continuarem existindo, driblando não só o Estado, mas também os grandes setores da sociedade carioca.

Em relação ao nosso recorte, ou seja, a ditadura militar, construímos um caminho inicial para entender a lógica da censura, os meios utilizados por ela para garantir a manutenção do controle e como e para quem ela se apresenta dentro das escolas de samba. Por ora, revisitamos alguma bibliografia para contextualizar e dar a base necessária para o que pretendemos detalhar adiante.

A segunda seção desta dissertação pretende aprofundar-se nas questões ligadas ao regime militar do pós-1964, trazendo uma variedade de fontes primárias: periódicos da época, documentos oficiais produzidos pelos órgãos censores e entrevistas – e nossas fontes secundárias, através da bibliografia. Nosso objetivo é entender de maneira mais profunda esses mecanismos de censura, utilizando-se de uma comparação entre os nossos modelos de fontes e como essa rede de controle funcionava dentro do espaço das escolas de samba e seus objetivos ao vigiarem e censurarem as agremiações e seus componentes.

Capítulo II

As agremiações e os mecanismos de controle: a evolução do aparato repressivo.

¹⁵⁵ PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit*, p. 77-80

¹⁵⁶ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.70

¹⁵⁷ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, p.70

Como discutimos até aqui, a repressão não se limitava apenas ao contexto da luta armada e podemos observar isso através dos escritos de Lucas Pedretti¹⁵⁸, que compuseram nossa discussão. As questões que permeiam as escolas de samba e o carnaval dialogam com essa ideia. Tal qual também podemos observar, Tamara Cruz nos orienta através do seu trabalho que o foco do controle do regime para com os componentes das escolas de samba, estava ligado a cargos de maior ocupação tal como compositores, presidentes, diretores, entre outros.¹⁵⁹

É a partir dessa construção que analisaremos algumas entrevistas de membros ligados a algumas escolas de samba que servirão como nossas fontes dentro deste capítulo, buscando entender como eram as estratégias desses agentes, seus meios de abordagem e atitudes tomadas frente aos vistos como suspeitos e potencialmente subversivos. Assim, poderemos traçar algumas comparações com outra fonte, um prontuário da época produzido pela Secretaria de Segurança Pública (SSP) a fim de tentar entender as motivações para vigilância desses personagens. Além disso, alguns periódicos do carnaval de 1970 também nos auxiliarão no entendimento de mudanças ocorridas no rumo dos desfiles. Logo, construiremos nossos argumentos para dissertar um pouco mais sobre essa face da repressão.

Metodologicamente falando, o trato dado as nossas fontes se guiam pelos apontamentos de Carlo Ginzburg, ou seja, através de fios condutores, nossos “fios de Ariadna”¹⁶⁰, que, neste caso, são os compositores das agremiações cariocas que nos conduzem para os episódios de censura, punições e repressões. Ademais, estes nomes também nos sinalizam os órgãos e agentes responsáveis por tais ações contra eles. Sendo assim, uma espécie de guia dentro da nossa pesquisa, possibilitando campo para dissertarmos sobre assunto. Dentro desse prisma, ao cruzarmos as entrevistas com o prontuário da SSP e também com a análise dos periódicos podemos traçar comparações a fim de buscar semelhanças e maior embasamento para a construção da análise proposta no capítulo.

2.1 O desenrolar do aparelho repressivo no pós-1964.

O comunismo é visto como inimigo desde os primeiros momentos de vigência do regime militar. Crimes que tivessem como objetivo aferir o Estado, seu patrimônio e a ordem política e social através de atos subversivos e conotação comunista seriam fielmente punidos. Ademais, essas punições agora estariam mais do que nunca apoiadas e fortalecidas pela máquina

¹⁵⁸ PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit*

¹⁵⁹ CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar.** *op.cit*

¹⁶⁰ GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios.** Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1989, p. 174

estatal.¹⁶¹ Com o objetivo de definir quem seriam os inimigos e os subversivos, o regime se prontificou em classificá-los, “[d]essa forma, a dimensão revolucionária do golpe de 1964 se manifesta no recurso arbitrário de formação de “culpa” dos indivíduos que foram acusados pelos novos donos do poder de subverter a ordem nacional”.¹⁶² Em outras palavras, foi necessário inventar os indivíduos inimigos do regime.¹⁶³

É importante salientar que as questões abrangentes à aversão ao comunismo são bem anteriores ao período em que estamos tratando. Ademais, o Conselho de Segurança Nacional (CSN) em sua responsabilidade pela defesa da pátria, tem como histórico manter seus olhos abertos em relação a ideologias supostamente ameaçadoras ao país.¹⁶⁴ Entretanto, foi a partir de 1964, mais especificamente até meados da década de 1970 que o CSN aumenta progressivamente a sua importância, dando uma nova face a repressão política:

Dessa maneira, o CSN atualiza a noção de arbitrariedade; primeiramente, pela aplicação dos mecanismos autoritários da chamada justiça revolucionária; em segundo lugar, por estimular o processo de caça às bruxas por meio da montagem de um infame arquivo de inculpação.¹⁶⁵

Para que esses arquivos fossem produzidos, foi necessária uma cooperação entre uma série de instituições estatais, como: Ministério das Relações Exteriores, Câmara dos Deputados e secretarias de segurança estaduais.¹⁶⁶ Estas empenhadas em ajudar o mapeamento do CSN colaboraram com a montagem dos perfis dos cidadãos considerados como indesejáveis, gerando um “conceito” sobre essas pessoas, visto que, anteriormente, os dados que constavam nos informes redigidos pelas forças armadas eram sobre nacionalidade, local de nascimento e endereço. Ao definir um conceito, as classificações de “comunista”, “integralista”, “presidente de sindicato” passam a saltar nos documentos.¹⁶⁷

A inclusão de informações relacionadas ao suposto perfil ideológico do indivíduo sob investigação, assim como sua eventual filiação partidária, não representa exatamente uma novidade [...]. Concomitantemente, a simples penalização de um dado indivíduo, desde o início do novo regime instalado com o golpe de abril, passaria a compor a suspeição sobre o mesmo personagem. De maneira similar, a participação em atividade sindical ou

¹⁶¹ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**: história e memória dos dossiês e contradições da ditadura militar brasileira. 1964-2001. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2022, p.36

¹⁶² TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**... *op.cit.*, p. 46

¹⁶³ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**... *op.cit.*, p. 46

¹⁶⁴ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**... *op.cit.*, p. 53

¹⁶⁵ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**... *op.cit.*, p. 55

¹⁶⁶ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**... *op.cit.*, p. 56

¹⁶⁷ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**... *op.cit.*, p. 56-57

organização comunitária passaria a compor um “tipo ideal” que, aos poucos, seria integrado aos perfis dos inimigos da revolução. A eventual participação política em agrupamentos identificados como contestadores das “tradições nacionais” seria suficiente para a inclusão de destaque no documento de qualificação produzido.¹⁶⁸

A fim de garantir um controle que pudesse ser observado para instância além do âmbito estatal e pelas mãos do ditador, foi formado o Serviço Nacional de Informações (SNI) para satisfazer as demandas do regime que se iniciava a partir de abril de 1964.¹⁶⁹ Rapidamente passou a adquirir bases em várias partes do país e, a partir de julho de 1967 passou a contar com o apoio das informações fornecidas pelas Divisões de Segurança e Informações (DSis) – diretamente associadas aos ministérios civis – e das Assessorias de Segurança e Informações (ASis) – ligadas às universidades e empresas estatais.¹⁷⁰ Ademais, o Centro de Informações do Exterior (Ciex) também somava-se a esta estrutura, sendo responsável por garantir a vigilância das atividades políticas.¹⁷¹ Seguindo essa lógica, para as estruturas do regime:

[...] essa nova forma de combate possuía como eixo a necessidade de fazer frente a um tipo de ameaça que se diferenciava dos conflitos tradicionais: ela provinha de cidadãos comuns, imbuídos de ideais comunistas [...] O inimigo era interno, a guerra, não convencional, as estratégias, difusas e disseminadas no seio da população civil. Portanto, era preciso agir unificando os comandos políticos e militares, atuar também por meio da ação psicológica e ter controle das informações que levassem a um conhecimento profundo do inimigo, para prever e neutralizar suas ações.¹⁷²

No entanto, a respeito das tentativas de averiguação de potenciais sujeitos suspeitos e subversivos, Teixeira destaca que apesar do regime ter desenvolvido o Serviço Nacional de Informações (SNI) responsável por fazer a análise desses cidadãos considerados como ameaça ao país, este órgão estaria repleto de fragilidades tal qual outros órgãos desenvolvidos ao longo dos governos brasileiros, não sendo suficiente para resolver os problemas anteriores.¹⁷³ Nas palavras do autor “[n]o dia 13 de junho de 1964 [...] nascia a entidade que ao longo dos próximos anos se tornaria sinônimo, ao mesmo tempo, **de espionagem, arbitrariedade, violência, incompetência e galhofa.**”(grifo nosso).¹⁷⁴ As informações destacadas por Teixeira a respeito das fragilidades que compunham o SNI nos ajudam na análise de nossas

¹⁶⁸ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p.57

¹⁶⁹ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo:** da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, D; RIDENTI, M; MOTTA, R.P.S. A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos depois. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 159-160

¹⁷⁰ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit.*, p.160

¹⁷¹ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit.*, p.160

¹⁷² JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit.*, p.161

¹⁷³ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 59

¹⁷⁴ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 61

fontes, uma vez que, de acordo com os entrevistados, foram cometidos equívocos em suas penalidades; visto que, mesmo com essas falhas descritas por Teixeira, ainda assim o SNI seria um poderoso aliado na espionagem, determinante para tomadas de decisões do Estado.¹⁷⁵

Resumidamente,

[...] a trajetória dos órgãos de informação no Brasil e no sistema que se organiza a partir da vitória do golpe em 1964 parece estar fortemente vinculada ao uso político dos materiais produzidos por essas entidades. Dessa forma, a elaboração de informes superficiais, voltados para a inculpação dos cidadãos que, em dado momento, eram considerados inimigos do regime, passa a construir peça fundamental no funcionamento do sistema de informações. Para além de um amplo conjunto de atividades complexas, todos esses órgãos de informações, em maior ou menor escala, desempenharam, ao mesmo tempo, a função de “tribunal político”.¹⁷⁶

Com a criação em maio de 1967 da Lei de Segurança Nacional, seria desenvolvida uma base legal para um dos principais pilares do regime militar, seu sistema de segurança que seria vigente durante o transcorrer.¹⁷⁷ Tendo como objetivo garantir a segurança da nação contra possíveis guerras psicológicas e guerras subversivas, a Lei de Segurança Nacional se tornou responsável por fortalecer as ações dos órgãos repressivos e na elaboração dos arquivos para os sistemas de informações. Logo, graças a esse amparo, o perfil dos cidadãos que eram considerados enquanto subversivos foi se modificando ao longo dos anos para justificar determinadas ações repressivas definidas a partir de um discurso de alcance variável.¹⁷⁸

Com o fortalecimento cada vez maior do SNI com o passar dos anos do regime, o ato de “arquivar” as vidas das pessoas ajudou a munir os órgãos repressivos. Desta forma, passaram a ser produzidos o que podemos chamar de “arquivos dos algozes”, que consistia em justificar as ações desses órgãos por meio de “uma legislação persecutória que conferia o aspecto de legalidade ao regime de exceção e execução, levada a cabo por agrupamentos policiais-militares, de um vasto repertório de crimes contra a humanidade.”¹⁷⁹ Ou seja, essa documentação construía um aval para que os atos repressivos de menor ou maior intensidade pudessem ser aplicados.

Sob esta lógica, mesmo com as fragilidades, o SNI desempenha um papel bastante fundamental e é o que podemos mais uma vez afirmar, desta vez por meio da obra de René Dreifuss:

¹⁷⁵ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 61

¹⁷⁶ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 63

¹⁷⁷ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 76

¹⁷⁸ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 76

¹⁷⁹ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 217

O SNI se propôs a tornar-se – e de fato tornou-se – um centro influente na formulação de diretrizes em todas as áreas da vida social, política e militar brasileira. Estabeleceu uma rede de informações dentro dos ministérios, autarquias e órgãos administrativos do governo, bem como no movimento militar, no movimento da classe operária, no movimento estudantil e em outros segmentos escolhidos da população, transformando-se em um “superministério” intocado e intocável pelo Legislativo e pelo Judiciário e não subordinado às Forças Armadas.¹⁸⁰

A construção desse aparato repressivo tinha como objetivos fundamentais sanear a sociedade brasileira, cumprindo as tarefas de investigar, punir, interrogar, coagir, torturar e, em até mesmo levar a morte os indivíduos acusados de serem inimigos do regime.¹⁸¹ Além disso, essas atividades estariam sob responsabilidade da polícia política, das redes de informação, órgãos de espionagem e demais instâncias das estruturas desenvolvidas militares.¹⁸² Cada setor desse aparato trazia consigo suas experiências prévias, como por exemplo, membros da polícia civil com suas táticas de torturas e membros do Dops com saberes acumulados oriundos do Estado Novo na prática de perseguição política. Estes e demais personagens uniram forças aos militares, ajudando a transformar a noção de segurança pública em uma “guerra interna”.¹⁸³

Com o avanço da militarização do regime, construiu-se a ideia de que o “povo brasileiro” seria despreparado para lidar com questões associadas a cidadania, logo cabia aos militares a tarefa de educar a sociedade.¹⁸⁴ Posto isso,

[p]ara a realização desse traço da “utopia autoritária”, seriam movimentados instrumentos de corte discricionário como a censura das atividades culturais, a propaganda política – com campanhas educativas de natureza diversa – e a reestruturação do ensino formal a cargo do Estado.¹⁸⁵

Apesar da característica repressiva, violenta e da articulação montada para que o aparato repressivo pudesse funcionar de maneira bem-sucedida, o diálogo entre esses setores nem sempre se mostrou homogêneo. Mesmo com toda a sua eficácia, episódios de conflitos, discordâncias e disputas ocorriam entre as forças militares e policiais que estavam presentes nos DOI-Codis, produzindo uma desconfiança entre si próprios.¹⁸⁶ Ademais, a divisão de tarefas estabelecidas entre os DOI-Codis e Dops, sendo os primeiros responsáveis por

¹⁸⁰ DREIFUS, R.A. 1964: a conquista do Estado. *Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981, p. 422

¹⁸¹ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit*, p. 223

¹⁸² TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit*, p. 223

¹⁸³ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit*, p. 165

¹⁸⁴ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit*, p.223

¹⁸⁵ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit*, p.223

¹⁸⁶ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit*, p.168

interrogar, deter e prender e os segundos pela abertura de inquéritos, muitas vezes foi violada sobrepondo-se numa disputa por prisioneiros fazendo com que os agentes do Dops nem sempre enxergassem as ações militares como positivas em seus territórios.¹⁸⁷

Frente às fragilidades do SNI discutidas no trabalho de Teixeira, somado aos embates entre os setores da repressão apontados por Joffily, vale destacar outro ponto bastante interessante sobre as motivações que muitas vezes levavam as pessoas a serem suspeitas: a subjetividade de quem as julgava. Quanto a isso, podemos dizer que:

Nessa instância, a adoção dos mecanismos punitivos à disposição da ditadura ilustra o projeto autoritário, no qual, inúmeras vezes, a “ameaça subversiva” – que na lógica autoritária justificava o estado de mobilização permanente dos instrumentos discricionários – foi articulada aos “comportamentos desviantes”. [...] **os preconceitos de corte moral, as rivalidades pessoais, as disputas políticas, os comportamentos discriminatórios de fundo socioeconômico** e outros que haviam sido mobilizados para o afastamento dos indivíduos “indesejáveis” repousariam nas sombras do amplo guarda-chuva autoritário que o ato de dezembro de 1968 havia escancarado de uma vez.¹⁸⁸ (grifo nosso)

Os traços de subjetividade são discutidos no trabalho de Alberto Moby, no qual o autor menciona o que seria a “censura da censura”.¹⁸⁹ Este tipo de vigilância se dava em duas frentes, uma delas por meio de uma “rede informal” atrelada ao gosto pessoal de esposas de coronéis que ao frequentarem locais como teatros e cinemas queixavam-se ao verem coisas que não gostavam.¹⁹⁰ Além disso, a “censura da censura” também era atuante dentro dos próprios órgãos censores, pois caso um censor não estivesse atento e permitisse que algum tema tabu fosse aprovado, perdia o emprego.¹⁹¹ Ademais, as opiniões da rede informal também foram causadoras de demissões:

Segundo o ex-censor, a “rede” conseguia até mesmo demitir censores. No período em que trabalhou no SCDP dois censores foram demitidos graças às queixas feitas pelas mulheres. Segundo ele, era devido a esse “jogo duro, bruto mesmo e muito desleal” que os censores, por medo de contrariar a “rede informal”, acabavam “censurando tudo, pecando por excesso de zelo”.¹⁹²

Essa subjetividade também é salientada por Carlos Fico, que traz à luz em seu trabalho que a falta de critérios bem definidos incomodava, inclusive, os censores que destacavam que

¹⁸⁷ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit*, p. 168-169

¹⁸⁸ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit*, p.223-224

¹⁸⁹ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...** *op.cit*, p. 102

¹⁹⁰ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...** *op.cit*, p. 103

¹⁹¹ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...** *op.cit*, p.102-103

¹⁹² SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado...** *op.cit*, p. 103

muitas decisões eram tomadas com base em impressões pessoais e subjetivismo.¹⁹³ Os grandes conflitos aconteciam, principalmente, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo – cidades que sediavam as principais produtoras de cinema, televisão e possuíam um vasto volume de produção teatral e musical do país.¹⁹⁴ Estes locais estavam em constante divergência com a diretriz de centralização da censura em Brasília, que tinha como objetivo ampliar a carga de trabalho dos censores para conseguir um controle maior de tudo.¹⁹⁵

O ato de “dedurar” aqueles que, pela lógica, estavam em descumprimento com a métrica exigida pelo regime tornou-se uma questão rotineira entre determinados agrupamentos de civis e militares.¹⁹⁶ A fim de melhor exemplificar essa questão, trazemos à tona a entrevista de Martinho da Vila que faz parte da série documental “Enredos da Liberdade – O grito do samba pela democracia”, disponível na plataforma de *streaming* Globoplay.¹⁹⁷ Nela, o cantor, compositor e escritor tece comentários que dialogam com a bibliografia presente em nossa pesquisa como podemos conferir a seguir:

Aquele período era um período de muita censura em tudo, né? Os censores fizeram uma coisa que era, para eles, muito inteligente. Eles botavam pessoas pra dedurar quem era contra o regime, quem era comunista, quem era subversivo. Então, uma pessoa que não gostava muito da outra bastava dizer: Fulano é... ele, acho que ele é... Pronto! Já era um problema, criava um problema pra pessoa, entendeu? A deduração, né? Aí chegou um tempo que ninguém conversava nem com parente [risos].¹⁹⁸

De acordo com Beatriz Kushnir, a sociedade brasileira marcada pelo autoritarismo e pela exclusão são propícias a uma extensão da cultura da censura, pois na tentativa de “delimitar o legal e o ilegal. Censura, como uma política de Estado, tornou-se, portanto, a ação individual ou em grupo realizada por um censor [...] que, ao analisar obras de cunho artístico/e ou jornalístico, permite ou não a sua difusão”.¹⁹⁹ Outro exemplo relacionado a essa rede/ cultura da censura responsável por apontar as questões consideradas como de cunho subversivo, era por meio da produção de cartas enviadas por parte da população – mais especificamente a classe média alta – aos censores, “as cartas, nesse sentido, transpareciam uma vontade de censura mais ampla do que a dirigida contra este ou aquele veículo – algo como uma reforma moral

¹⁹³ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5, p. 266, set. 2002

¹⁹⁴ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit*, p.266

¹⁹⁵ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit*, p.266

¹⁹⁶ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...**, *op.cit*, p.59

¹⁹⁷ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Enredos da liberdade** – O grito do samba pela democracia. Globoplay, 2023, Luis Carlos Fontes Filho, 3h5min.

¹⁹⁸ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. Episódio 1. **Um sonho que resiste 1980-1981**, *In: Enredos da liberdade...* *op. cit*, 22min19s-22min54s

¹⁹⁹ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro, Boitempo, 2004, p.35

ante a “decadência da sociedade”.²⁰⁰ Inclusive, Fico destaca um episódio envolvendo a bandeira nacional e sambistas que ocorrera em um programa de auditório:

“Providência enérgicas” também foram tomadas contra um programa de auditório, pois militares aposentados denunciaram que a bandeira nacional, portada por “moças sumariamente vestidas [...] sem guardarem a reverência e idolatria” devidas, usaram o pavilhão para cobrirem seus “colos quase desnudos”, sendo depois a bandeira transformada em estandarte de escola de samba enquanto as moças dançavam “estrepitosamente” com “provocantes requebrados”.²⁰¹

Dessa forma, podemos perceber que a “rede informal” atuava de formas diferentes e por meios variados a fim de contribuir com o regime, mesmo que houvesse algumas divergências entre si, há um propósito comum de manter a censura em funcionamento. A esse respeito, os pedidos das cartas eram frequentemente atendidos e seus autores exigiam ações rápidas, sob ameaça de recorrerem a instâncias superiores na falta de um pronto atendimento.²⁰² Entretanto, é possível identificar uma resposta padrão às reclamações. De acordo com Fico, “[...] a falta de atualização das normas censórias era usada pelo diretor da DCDP [...] Ele apenas mandava um assessor dar uma resposta dizendo que está em estudo nova legislação etc. e tal. Mas as cartas eram usadas como justificativa das ações punitivas da DCDP [...]”²⁰³. Ou seja, podemos perceber um trabalho em duas vias, a primeira dos que solicitavam por ações efetivas da censura e a segunda, da própria censura que utilizava das cartas para justificar suas ações censórias, as cartas eram um meio de embasamento. Logo, podemos sintetizar a discussão elencada aqui da seguinte forma:

A postura de vigiar e reprimir, nesse parâmetro teve (e tem) a intenção de manter uma (imaginária) harmonia social.[...] Nesse sentido, por meio do binômio ordem pública/segurança nacional que regeu a polícia política, pode-se pensar a relação de quem dita o permitido. Assim, os mecanismos de implementação de uma máquina de censura, vislumbra-se essa intrincada mecânica – ora externa (como um pedido de setores da sociedade civil), ora interna – que é a delimitação, pelo Estado, do que é legal.²⁰⁴

2.2 A finalidade da censura nas escolas de samba e a quem se destinava.

Na segunda seção do capítulo, destacaremos outras entrevistas, a primeira, de Joel Menezes, compositor da Portela. Suas falas se encontram disponíveis no canal oficial do

²⁰⁰ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit.*, p.271

²⁰¹ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit.*, p.275

²⁰² FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit.*, p.276

²⁰³ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit.*, p.276

²⁰⁴ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**... *op.cit.* p. 35-36

departamento cultural da agremiação no *Youtube* e sua entrevista faz parte do projeto Memórias Portelenses, sendo concedida em junho do ano de 2017.²⁰⁵ Entre os dados apresentados pelo entrevistado, ele destaca sua participação e relação com duas escolas de samba: a Beija-Flor de Nilópolis e a Portela. No entanto, é na segunda que Joel passa a assumir a função de compositor e dedicar para tal.

Uma informação interessante e que ganha destaque na sua fala é o ano de filiação enquanto compositor da Portela: 1967, logo, com o regime militar em vigência e no mesmo ano em que fora criada a Lei de Segurança Nacional.²⁰⁶ Suas primeiras composições de samba-enredo iniciam-se a partir do ano 1971 e, em 1973, Joel afirma ter sido preso sob acusação de comunismo a uma das suas composições. Esta tratava sobre o enredo Pasárgada, inspirado no poema de Manuel Bandeira.²⁰⁷ O compositor canta algum dos versos da letra escrita por ele:

Vamos pro meu reino encantado, sem mapa, sem geografia. Não tem limites, canto de um canto dourado, feito de sonho e poesia, lá, eu vou pra lá. Não tem noite com tristeza, parece até que amanheceu, graças a minha princesa, que é filha de um amigo meu. Tem arco-íris no céu, pintado a lápis de cor, olho uma lua de mel, brincar de corda e de amor. **Eu vou me embora pra lá, preciso que eu me esconda, na liberdade redonda [...]**²⁰⁸ (grifo nosso).

O trecho em destaque é colocado por Joel como o verso responsável pela acusação de comunismo. Segundo ele, para os agentes a ideia de “esconder” presente na música queria significar que além de comunista, o compositor estava usando a Portela como um lugar pra se esconder e disseminar ideais comunistas dentro da agremiação.²⁰⁹ Sob a ótica do regime e as diretrizes do Estado, podemos dialogar com aquilo que dissertara Renato Ortiz ao dizer que a fim de salvaguardar a identidade e preservar a cultura brasileira contra pensamentos desviantes, uma vez que esta deveria representar a segurança e a defesa dos bens que compõem o patrimônio histórico brasileiro²¹⁰, logo, ao receber tais acusações sobre ser comunista, Joel Menezes estava em desacordo com o alinhamento entre cultura e unidade nacional, apresentando um “comportamento desviante”:

²⁰⁵ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JL_IenfveeM>. 1h55min. Acesso em Novembro de 2023

²⁰⁶ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit*, 9min:14s -9min:17s

²⁰⁷ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit*, 29min53s; 37min34s-38min11s

²⁰⁸ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit* 40min14s- 41min11s

²⁰⁹ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit* 40min11s; 42min11s-42min20s; 44min10s-44min24s

²¹⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**..., *op.cit* p.101

Nessa instância, a adoção dos mecanismos punitivos à disposição da ditadura ilustra o projeto autoritário, no qual, inúmeras vezes, a “ameaça subversiva” – que na lógica autoritária justificava o estado de mobilização permanente dos instrumentos discricionários – foi articulada aos “comportamentos desviantes”.²¹¹

Dentro os comportamentos ditos como desviantes, se enquadrava a categoria subversão e risco de segurança a qual pode ser associada a acusação de comunismo ligada ao compositor.²¹² A denúncia a Joel parte de um vendedor de amendoim o qual na verdade era um agente do DOI-Codi disfarçado.²¹³ Dessa forma, podemos destacar uma das estratégias dos membros dos órgãos repressivos para cumprir sua agenda de vigilância e espionagem dentro das quadras das escolas de samba na busca de possíveis suspeitos. Ademais, essa tática não se limitava ao ambiente das agremiações, mas se estendia para outros locais em que se desejasse obter informações relevantes:

Os agentes não utilizavam fardas ou carros oficiais, mesmo os militares eram instruídos a deixar de lado os elementos distintivos que os caracterizavam. Lançavam mão de disfarces variados, normalmente de funcionários de serviços públicos, como telefonia, recolhimento de lixo, saneamento básico ou manutenção da rede elétrica. Operavam frequentemente além da fronteira da legalidade, desrespeitando a legislação autoritária erigida pelo próprio regime.²¹⁴

Além disso, é neste mesmo recorte temporal da prisão de Joel – o início dos anos setenta – que de acordo com Joffily a estrutura do sistema de segurança interno do país alcança sua completude, “[...] com a divisão do país em zonas, áreas e subáreas de defesa interna, a cargo de um comandante do Exército, e com a instalação dos DOI-Codis em capitais do país”.²¹⁵ A partir dessa afirmação e com base nas informações concedidas pelo entrevistado, esse episódio de denúncia culmina com a prisão de Joel Menezes enquanto voltada de trem para Nilópolis, local onde residia na época, sendo detido e levado para a Vila Militar no bairro de Deodoro, Zona Oeste carioca.²¹⁶ A Vila Militar, tal qual as demais sedes das Forças Armadas para além do Exército, as polícias locais, presídios, delegacias e outras diversas unidades serviram como locais de interrogatório e tortura para aqueles que fugiam ao padrão de comportamento e práticas consideradas ideais aos olhos do regime.²¹⁷

²¹¹ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 223

²¹² TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 231-232

²¹³ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit.* 41min46s -42min

²¹⁴ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit.*, p.165

²¹⁵ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit.*, p.163

²¹⁶ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit.* 42min52s-43min20s

²¹⁷ JOFILLY, Mariana. **O aparato repressivo...** *op.cit.*, p.163 - 164

Na ocasião, Joel afirma não ter sofrido tortura, no entanto recebe alguns tapas na cara enquanto agressões físicas. Após dois dias, ele foi liberado por não haver provas suficientes que o ligassem como pertencente ao partido comunista.²¹⁸ Um detalhe importante e que leva ao reconhecimento do agente foi sua aparição no local em que Joel havia sido preso. Além disso, o compositor destaca que, enquanto estava disfarçado de vendedor de amendoim, o agente havia desenvolvido algumas conversas com Joel anteriores ao episódio da apreensão e esses diálogos serviram para colher as informações que o levaram ao quartel.²¹⁹

Em resposta a essa situação, Joel compõe um samba fazendo alusão à Vila Militar e a repressão do regime militar: “A Vila já não é mais aquela, a Vila já não é mais tão bela como Noel cantou. Não tem samba, nem batuque, **a porrada é diferente, a batida é diferente, mas tem um qgemada que prende a gente.**” (grifo nosso).²²⁰ Os versos em destaque estão ligados diretamente as agressões sofridas pelo compositor na ocasião narrada acima, além das mudanças que estavam ocorrendo dentro do mundo do samba graças as investidas do regime. O pós-64 para além da manutenção da ordem – que herdara do período varguista –, consistia no combate ao inimigo que se dava através das “infiltrações” comunistas, principalmente, devido ao fato de boa parte da composição dos membros das agremiações serem pertencentes a classe trabalhadora, o que dava margem para a presença de sindicalistas e células subversivas.²²¹ Esses locais, pela lógica do regime, eram campos e lugares em que discussões, articulações políticas e ideias subversivas poderiam acontecer, por isso eram alvos de censura e investigação policiais.²²² A noção de subversão, de acordo com os militares tinha objetivos bem definidos que estavam além do cenário político, sendo assim, poderia se fazer presente em qualquer espaço:

Assim, a “desagregação” da “família brasileira” era o objetivo inicial da subversão, afinal “o comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que, enfraquecidas estas, possa dar o golpe assassino.” Desse modo, a censura era instada a não esquecer, jamais, “que vivemos uma ‘guerra total, global e permanente’, e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito.”²²³

Outra associação à filiação com comunismo foi enfrentada por Leci Brandão ao participar da disputa de samba de enredo pela Estação Primeira de Mangueira no início dos

²¹⁸ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit* 43min33s- 43-51s

²¹⁹ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit* 46min8s-46min34s

²²⁰ Portela Cultural. **JOEL MENEZES**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018... *op.cit* 47min-47min32s

²²¹ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.26

²²² CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p. 73-74

²²³ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit*, p.223

anos oitenta. A entrevista de Leci também faz parte da série documental *Enredos da Liberdade – O grito do samba pela democracia*²²⁴, a qual ela e demais membros de escola de samba fazem apontamentos e relembram memórias das escolas de samba durante o regime militar. Leci relata uma informação bastante relevante no que diz respeito as censuras sofridas durante o regime: “Eu recebi um telefonema de um jornalista e ele me falou “Mas como é que você teve tanta música censurada?” Eu não sei nada, eu não falei nada de ninguém, nem contra ninguém, mas eles entendiam que era um recado muito forte”.²²⁵

O depoimento de Leci, mesmo que com nuances diferenciadas, nos permite fazer uma comparação com o que acontecera com Joel na Portela. Apesar de não ter sofrido agressões físicas, Leci Brandão também passa por um silenciamento a respeito da sua composição. Em entrevista para a mídia da época, podemos ter acesso a um diálogo com observações relevantes à nossa pesquisa:

Repórter: Dona Leci, como é que começou essa polêmica dentro da escola, a respeito do seu samba?

Leci: Ih, olha, essa polêmica começou acho que desde o momento que eu lancei o samba lá na quadra. Era uma letra cantada, sabe, do Brasil de agora, a realidade brasileira atual, batendo um papo com o resto do mundo. Aí, de repente a gente ficou sabendo que nosso samba não ia de encontro, sabe, a determinados interesses comerciais, de determinados elementos da diretoria da escola. E aí começou o zum zum zum, esse samba é de protesto, a Leci é comunista, o samba não podia chegar à final, mas acontece que ele chegou! Meu samba dizia que o petróleo está subindo, como está realmente. Meu samba falava, por exemplo, que o índio amigo vive alertando que estão matando sua condição humana, falava que o mundo anda brigando pelas ruas. E aí as pessoas entenderam isso como um papo de comunismo, né? Eu cheguei à final, mas não ganhei. [...] ²²⁶

Um samba que apontasse fatos mesmo que verdadeiros, mas que representassem maus indicadores do regime também não esteve livre de ser alvo de acusações que o colocasse sob a mira da censura. Em meu trabalho de conclusão de curso na graduação em História, ressalttei um caso parecido, porém, com o cantor e compositor Martinho da Vila que ao escrever em 1974 o enredo “Aruanã Açú” que tecia críticas sobre o crescimento desenfreado do Brasil, resultando em casos de desmatando e aniquilamento de terras indígenas para construção da Transamazônica. Por conta do teor da letra, Martinho fora obrigado a modificar por inteiro seu samba graças à pressão dos agentes da época, transformando o samba que, inicialmente, seria

²²⁴ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Enredos da liberdade – O grito do samba pela democracia**. Globoplay, 2023, Luis Carlos Fontes Filho, 3h5min.

²²⁵ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. Episódio 1. **Um sonho que resiste 1980-1981**, In: *Enredos da liberdade... op. cit.*, 20min30s-20min41s

²²⁶ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. Episódio 1. **Um sonho que resiste 1980-1981**, In: *Enredos da liberdade... op. cit.*, 20min41s-21min26s

uma denúncia em uma composição de exaltação aos feitos do regime.²²⁷ De acordo com Cruz, fora justamente na composição musical, ou seja, no trabalho dos compositores que o regime atuara de maneira mais “direta” nas agremiações, tal qual exemplificamos anteriormente.²²⁸ Por conta disso,

Enredos de abordagens críticas aos fatos do passado, em articulação com questões atuais, se mantiveram mesmo após o golpe civil-militar de 1964. O que evidentemente, desagradou ao novo regime levando a uma maior atenção das autoridades para com as escolas de samba durante a ditadura militar. Tais mudanças ocorridas no interior das escolas de samba vinham ao encontro das mudanças políticas pelas quais passava o país.²²⁹

A fim de endossar o teor das entrevistas destacadas até aqui, cruzaremos e nos debruçaremos sobre uma fonte advinda de outra origem, desta vez produzida pela Secretaria de Segurança, no ano de 1977, entre os dois episódios narrados pelos entrevistados e capazes de nos fazer entender e discutir sobre determinadas posturas das ações censoras. É possível afirmar que o período de construção do desfile, ou seja, todo o trabalho anterior a chegada na avenida não estava ileso ao processo de vigilância, conforme explana o relato dos compositores, logo “não era sem intenção que a censura atuava normatizando as escolas através do controle rigoroso das fantasias, alegorias, letras de sambas enredos e regras para a liberação e participação destas nos desfiles de carnaval carioca entre 1964 e 1985”.²³⁰ A fonte a seguir nos traz um prontuário por meios legais para que essa busca pudesse ser efetuada:

Realizar buscas de informações, particularmente no período pré-carnavalesco, visando possibilitar a SSP neutralizar, no nascedouro, qualquer ação que possa comprometer a ordem e a segurança pública. Policiar eventos onde comparecerão autoridades. (...) Policiar os locais de concentração, retirando dos desfiles elementos subversivos. (...) Vistoriar previamente arquibancadas, palanques, alegorias, tendo em vista a colocação de quaisquer petrechos que possam causar destruição.²³¹

A disputa pré-carnavalesca dos sambas de enredo foi alvo dessa busca de informações por subversivos e comunistas em potencial, daí o motivo das acusações e apontamentos sentidos pelos compositores. O processo de construção do carnaval era frequentemente observado, de maneira que

²²⁷ LIMA, Tainá Rodrigues de. **Batuques, censura e contravenções**: os conflitos e alianças originados na relação entre escolas de samba e ditadura civil-militar no Brasil. Seropédica, 2021, p. 38-39

²²⁸ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.105

²²⁹ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.38

²³⁰ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.58

²³¹ Prontuário nº: 39.237/ Cx.: 3296/ Gaveta nº: 496 / Secretaria de Segurança/ Assunto: Carnaval - Resolução (SSP/ 0147/77). Em, 10/01/1977. APERJ.

[...] para realizar qualquer espetáculo – cinema, teatro, baile de carnaval, shows (eróticos ou não), concertos de música etc. –, era necessário receber o aval do Serviço de Censura a respeito do horário a ser exibido e a faixa etária a que se destinava. Para tal, era preciso realizar uma sessão ou um ensaio exclusivamente para que os censores definissem os cortes. Uma vez aprovado o texto, não se podia nele enxertar cacos ou fazer qualquer alteração.²³²

Estando sob frequente observação, a fim de “tentar manter sob controle a linguagem e os rituais que atingiam milhões de brasileiros, além de combater os adversários políticos do regime que agiam dentro dos grêmios carnavalescos, dentre os quais o comunismo aparecia como maior alvo”²³³, uma série de prontuários, fichas de investigação e processos foram criados sobre os desfiles com objetivo de controlar e acompanhar o que estava sendo produzido pelas escolas de samba durante o carnaval. O controle também partia das instituições públicas e privadas responsáveis por gerir o desfile, estabelecendo normas e regras em comum acordo com os órgãos policiais e censores da época – outrossim, o controle também se obtinha através da arrecadação de verbas pelo estado –, além disso, essa normatização estava também a disposição do controle prévio: sambas enredos, alegorias e tudo mais que elenca a composição das agremiações. Era necessário o envio com seis meses de antecedência das letras de samba e não somente delas, mas de todo material que envolvia a confecção dos desfiles para que recebessem o carimbo de aprovado ou não pelo DOPS/ DGIE, explicitados nos regulamentos para os carnavais a fim de que a censura salvaguardasse aquilo que era ou não permitido, exercendo cada vez mais controle.²³⁴

Assim, a prática existente desde a oficialização das escolas e dos desfiles, de enviar letras e enredos aos órgãos oficiais ocorria de maneira mais rigorosa durante a ditadura militar, tendo em vista, a necessidade de aprovação, primeiro pela censura (DOPS) e depois pela prefeitura (Riotur). Além disto, a punição ocorria de “forma exemplar”, através da desclassificação ou mesmo o impedimento do desfile das agremiações que descumprissem as normas estabelecidas no regulamento/ resolução.²³⁵

Há um acompanhamento recorrente marcado por vistorias e visitas ao longo do processo criativo das escolas de samba, dentro dos ateliês para averiguar se tudo correspondia ao enquadramento das normas para o carnaval.²³⁶ Ademais, a citação acima traz para nós um diálogo bem sintonizado com as duas entrevistas escolhidas e em análise nessa seção. Ao

²³² KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda.**, *op.cit.* p.23.

²³³ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar.** *op.cit.* p.50.

²³⁴ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar.** *op.cit.*

²³⁵ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar.** *op.cit.* p. 99.

²³⁶ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar.** *op.cit.* p.101-102.

observarmos os acontecimentos sofridos por Leci e Joel, em meio a esta agenda de visitas e vistorias ambos acabam sendo punidos e “retirados da cena” do samba momentaneamente, a fim de não disseminarem o que era contrário ao ideal do Estado, logo, aquilo que à primeira vista não se enquadrava no perfil permitido: “durante os ensaios era possível observar mais atentamente a “participação” de partidos políticos, a divulgação de discursos “subversivos” e também os sambas enredos”.²³⁷ Olhando sob este prisma, as agremiações e seus espaços de convivência

[...] ficaram “manjados” pela censura, que se fazia presente nos ensaios das quadras, nos barracões (produção de fantasias e alegorias), nas instituições que organizavam as escolas de samba (associação, união, federação), na organização dos desfiles oficiais através da prefeitura (Departamento de turismo ou Riotur), nos regulamentos (ditando regras, proibições e punições), averiguando letras e enredos, interrogando e investigando carnavalescos e compositores (através de fichas sintéticas, dossiês e relatórios), enfim, a censura está presente no dia-a-dia das escolas de samba e no fazer cotidiano do carnaval a fim de controlar, também, esta expressão cultural popular e urbana do Rio de Janeiro.²³⁸

2.3 As mudanças no mundo do samba: regulamento, normas e a era das “super-escolas”.

Nesta terceira e última seção do capítulo abordaremos um pouco a questão dos regulamentos responsáveis por ditar os caminhos do desfile. Destacaremos um regulamento do ano de 1970 divulgado no Jornal do Brasil no qual a partir de alguns trechos, é possível observar ditames bem categóricos e específicos a respeito, principalmente, das proibições e as métricas necessárias para execução dos desfiles. Faz-se necessário, entretanto, sublinhar que a década de 1970 é um momento de efervescência nas mudanças dentro do mundo das escolas de samba, mudanças estas que vinham dando seus passos de maneira lenta desde os anos sessenta.²³⁹ Além disso, na conjuntura do regime,

[a] década de 1970 foi marcada pela intensificação da censura às diversões públicas, pela consolidação da indústria fonográfica e pela “radicalização ideológica”. A área mais intelectualizada entre artistas, jornalistas, cineastas e outros intelectuais exigiam engajamento de artistas através de suas canções contra o governo. Assim, essa cobrança não foi particular da música, estendendo-se a outras diversões como o cinema.²⁴⁰

²³⁷ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p. 103.

²³⁸ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p.110

²³⁹ FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura:** as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970. In: FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswaldo. (orgs). *A Ditadura em debate: Estado e Sociedade nos anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005, p. 129

²⁴⁰ MARQUES, Grazielle Marcela Balieiro. **Os donos da canção:** um estudo sobre a relação das gravadoras com a ditadura militar brasileira, sob a ótica da censura (1966-1978). Seropédica, 2021, p.53

No entanto, cabe destacar que foi 1951 que as escolas de samba têm seus desfiles televisionados pela primeira vez, porém, é a partir da década de sessenta que os desfiles passam a ganhar mais projeção e ao longo do tempo tornam-se objetos de disputa e concorrência televisiva.²⁴¹ Logo, ao chegarmos nos anos setenta – dada a concretização da indústria fonográfica – é que teremos a inserção das escolas de samba como programação oficial nas televisões brasileiras, fazendo com que grandes emissoras que estavam se formando na mesma época tivessem uma grande influência sobre o destino dos desfiles.²⁴² . Ademais, há momentos de cooperação entre a censura e as emissoras:

A Globo demonstrava uma atitude cordial com a Censura, colaborando com o regime, com isso acatava as decisões da repressão, mas também buscava maior liberdade de atuação. Desse modo, podia ser visto a empresa negociar com a DCDP. Os programas e novelas da emissora sofriam censura direta, contando muitas vezes com a presença de algum censor nos estúdios durante as gravações.²⁴³

Dada essa colaboração, a questão do tempo dos desfiles passa a ser levado em consideração para caber na programação estipulada pelas emissoras.²⁴⁴ É ela que será a base para pautar a discussão final desse capítulo, pois foi responsável por um grande descontentamento por parte dos sambistas. A seguir, temos o trecho do regulamento de 1970 que explicita essas considerações:

[...] XII – A Comissão de Cronometragem de cada grupo controlará o horário exato do desfile de cada escola, de acordo com o disposto nas Disposições Gerais dos regulamentos para Todos os Desfiles Oficiais e Subvencionados do Carnaval de 1970.

[...]XXIII – O tempo de duração dos desfiles das escolas de samba, será: Grupo I: 75 (setenta e cinco) minutos; Grupo II: 50 (cinquenta) minutos; Grupo II: 40 (quarenta) minutos.²⁴⁵

Como podemos observar, para além de uma comissão específica para averiguar o tempo de cada agremiação, os grupos as quais elas pertenciam não possuíam a mesma minutagem para execução do desfile, consequentemente gerando prejuízos, além da possibilidade de penalidades as escolas de samba em caso de descumprimento do regulamento. Ao observarmos essa aliança entre o regime, as emissoras e os rumos que os desfiles tomaram graças a

²⁴¹ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.82

²⁴² FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura...***op.cit*, p.129

²⁴³ MARQUES, Grazielle Marcela Balieiro. **Os donos da canção...** *op.cit*, p.44

²⁴⁴ FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura...***op.cit*, p.129

²⁴⁵ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 31 de Janeiro de 1970**. p, 5. Disponível no endereço:

< http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=179744>

influências dessas, podemos dizer que uma necessidade de atender aos avanços tecnológicos e as demandas do capitalismo vai fazendo cada vez mais parte do mundo samba. Sob este prisma,

[o] que antes pertencia à cultura passou a ser um produto industrial no sistema da economia capitalista. E, nesse sistema, absorve-se o que pode trazer algum retorno lucrativo, até o que apresenta mais resistência vai sendo envolvido pela produção mercadológica. Ao se tornar uma mercadoria, não necessariamente, o produto industrial perde seu conteúdo crítico. Como bem pode ser visto na ditadura militar, a música popular brasileira era um produto e também foi classificada como um veículo de contestação e crítica da repressão e autoritarismo da época.²⁴⁶

As escolas de samba passam a gerar lucro às emissoras de televisão, além de serem um grande atrativo lucrativo e turístico para a cidade do Rio de Janeiro. Ademais, despertam os olhares de patrocinadores e dos mecenas do jogo do bicho e da contravenção carioca.²⁴⁷ Estes personagens eram grandes apoiadores políticos das práticas da ditadura, fazendo inclusive uma boa imagem do governo através dos desfiles em troca de uma conveniência velada das autoridades.²⁴⁸ É a partir dessa junção de fatores que as escolas de samba vão ganhando formatos bem parecidos com os modelos recentes de desfile:

A década de 1970 foi de suma importância para marcar algumas mudanças que caracterizam o modelo de “super-escolas de samba”. O novo contexto vivido pelas agremiações neste período teve atuação marcante dos “patronos” (bicheiros), a crescente profissionalização dos desfiles, a incorporação de novos padrões estéticos – utilização cada vez maior de novas tecnologias na constituição das alegorias (carros alegóricos), aumento do tamanho dos adereços para melhor visualização das arquibancadas e via aparelhos de TV [...]²⁴⁹

O perfil das escolas de samba vai se tornando cada vez mais *oxalufânico*, conceito desenvolvido por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino que trouxemos a luz também em nosso primeiro capítulo.²⁵⁰ Amparado na cosmogonia iorubá e inspirado no orixá Oxalufã que é ligado a características como “[...]método, ordem, retidão e cumprimento de afazeres”²⁵¹ e se aplicado na competência das escolas de samba e as mudanças que se desdobraram no período em que estamos analisando, podemos dizer que a intenção de encaminhar as escolas de samba cada vez mais dentro de padrões e normas as tornava oxalufânicas já que havia uma série de ordens a serem seguidas e cumpridas para um bom funcionamento do carnaval.

²⁴⁶ MARQUES, Grazielle Marcela Balieiro. **Os donos da canção...** *op.cit*, p.68-69

²⁴⁷ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.40

²⁴⁸ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.42

²⁴⁹ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.41

²⁵⁰ RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Mórula, 2018

²⁵¹ RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato...** *op.cit*, p.114

Essa sequência de alterações gera reações múltiplas aos sambistas, uma prova disso são as insatisfações estampadas no jornal. Além disso, pensam em estratégias para promoverem vantagens para si e para agremiações:

As escolas de samba não aceitam o limite de 75 minutos para desfilar na Avenida Presidente Vargas e estão dispostas inclusive a impetrar mandado de segurança para impor seu ponto-de-vista. A decisão foi comunicada na madrugada de ontem ao Departamento de Certames da Secretaria de Turismo.

Para reforçar sua argumentação, os sambistas apresentaram um levantamento com dados fornecidos pelo Exército sobre a parada de 7 de Setembro, provando ser impossível percorrer 870 metros de pista em apenas um hora de 15 minutos.[...] ²⁵²

Como podemos observar, a articulação argumentativa dos sambistas não era uma mera queixa sem embasamento, pois possuíam provas comparativas de um trajeto um tanto quanto parecido e que exigia mais tempo do que o determinado pela Secretaria de Turismo para execução dos desfiles. Inclusive, a Estação Primeira de Mangueira se ampara judicialmente com auxílio de um advogado chamado Alcione Barcelos para contestar a questão levantada pelo regulamento que tange a cronometragem dos desfiles, chegando a sugerir que esse tempo fosse contado antes do desfile começar de fato, ou seja, que uma hora e quinze minutos valessem para que todos os desfilantes se colocassem a postos dentro do espaço destinado para execução do desfile e dali em diante se apresentassem com tempo livre. ²⁵³

Os passos das tentativas de negociação seguem durante dias sendo expostas nas páginas do jornal de acordo com nosso levantamento. Entre 4 a 7 de fevereiro é possível observar o desenrolar dos fatos ²⁵⁴ que resultou num pedido de limitar solicitado pela agremiação Mangueira:

²⁵² Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 4 de Fevereiro de 1970**, p. 5. Disponível no endereço:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=179972>

²⁵³ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 4 de Fevereiro de 1970**, p. 5, *op.cit*

²⁵⁴ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 5 de Fevereiro de 1970**, p.1, 5. Disponível no endereço:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180022> e

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180028> ;

Edição de 6 de Fevereiro de 1970, p. 1 e 5. Disponível no endereço:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180072> e

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180080> ;

Edição de 7 de Fevereiro de 1970, p.3. Disponível no endereço:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180129>

A Mangueira impetrou na tarde de ontem um mandado de segurança, no Tribunal de Justiça da Guanabara, pedindo a concessão de liminar para não ser julgada de acôrdo com o regulamento feito êste ano para o desfile das escolas de samba. Mesmo que ela não seja concedida hoje, a escola está tranqüila, pois desfilará **sub judice**.[...] Êles alegam que é impossível uma escola se apresentar, com 2 500 figurantes, dentro dêsse limite; o argumento é baseado, inclusive, em informações de unidades do Exército acostumadas a cobrir o mesmo percurso nas paradas.²⁵⁵

É interessante salientar que nos dois últimos fragmentos em destaque, na tentativa de argumentar em favor de si, a agremiação utiliza dados emitidos pelo exército brasileiro, ou seja, um órgão diretamente ligado e articulado com os ditames do regime. Em tempos de uma atmosfera regulada pela censura, vigilância constante e diversos meios de controle das diversões públicas, a Mangueira recorre a um fundamento que vai ao encontro das próprias organizações militares. Dentro desse cenário, a atitude tomada pela escola de samba dialoga novamente com as interpretações de Edward Thompson a respeito da cultura popular, pois de acordo com o autor a cultura popular se torna rebelde para defesa das suas diretrizes, logo, “[...] quando procura legitimar seus protestos, o povo retorna frequentemente às regras paternalistas de uma sociedade mais autoritária, selecionando as que melhor defendam seus interesses atuais”.²⁵⁶ Sendo assim, para se defenderem utilizam exemplos dos seus antagonistas na tentativa de conseguirem uma trégua e mostrarem que não são incoerentes quanto a necessidade de exigirem mais tempo para se apresentarem.

No entanto, apesar das investidas o resultado não se mostra favorável às agremiações, especialmente a Mangueira – responsável por levar a questão à justiça –, que não tem garantido seu direito de desfilar no tempo que julgava melhor. A resposta dada nos mostra que “[i]nfomaram os magistrados que a Mangueira pode ser desclassificada se mantiver sua posição, pois uma questão *sub judice* não dá nenhum direito à parte que levou o caso à Justiça. Revelaram ainda que só a concessão da liminar daria direitos à Mangueira [...]”.²⁵⁷, logo, seu direito não estaria assegurado por completo, então, seria obrigada a cumprir com a clausura estipulada pelo regulamento que questionara, estando sob consequência de sofrer penalidades tal qual as demais escolas de samba.

Os cursos dos desfiles seguiram conforme os interesses do poder público, satisfazendo em especial o secretário de turismo da época, Levi Neves, que após a realização dos desfiles fez questão de externalizar a concretização do seu objetivo:

²⁵⁵ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 6 de Fevereiro de 1970**, p.5, *op.cit*

²⁵⁶ THOMPSON, E.P. **Costumes em comum...**, *op.cit*, p.19

²⁵⁷ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 7 de Fevereiro de 1970**, p.3, *op.cit*

Quando a Portela acabou de passar, o Sr. Levi Neves mostrou o relógio e sorriu para as câmeras de televisão: “Não são oito horas e a Avenida está vazia. É uma vitória da Secretaria de Turismo.” Para os organizadores do desfile, era o que importava: desmoralizar quem jamais acreditou sua capacidade de fazer cumprir um horário rígido e absurdamente estabelecido para a passagem das escolas.²⁵⁸ (grifo nosso)

O destaque dado acima nos chama atenção em meio a necessidade de mostrar ao Brasil a eficácia das medidas tomadas para manter o funcionamento dos desfiles dentro de um controle e de padrões de execução que alinhavam as concordâncias do governo e da grande mídia. Entretanto, a visão dos sambistas e críticos caminhava numa linha oposta. Se para as autoridades, nas palavras do próprio governador da cidade do Rio “[o] Governador Negrão de Lima considerou este carnaval o melhor a que já assistiu, segundo declarou ontem. Como única falha, apontou a invasão da pista durante o desfile das escolas de samba.”²⁵⁹, para os demais a execução não foi das melhores:

O tempo de 75 minutos reservado a cada escola, na grande parada da Avenida Presidente Vargas, foi cumprido dentro de um relativo rigor, apesar das notórias diferenças quanto ao número de figurantes. Nenhuma delas queria perder 10 pontos que, na contagem final, poderão fazer muita falta. Sacrificou-se o espetáculo, mas as determinações oficiais saíram ilesas. [...] O que houve, na noite de domingo e na madrugada de segunda-feira, não foi um desfile de sambistas, mas uma autêntica corrida contra o relógio da Secretaria de Turismo.²⁶⁰

As mudanças foram responsáveis por causar uma série de descontentamentos e críticas, principalmente devido à aceleração da travessia das escolas. Todavia, mesmo que grandes insatisfações fossem latentes o caminho pelo qual as escolas de samba estavam sendo levadas tenderia a essa adequação. A influência dos patronos foi bastante significativa dentro desse contexto, pois aproveitando-se do vácuo deixado pelo Estado buscaram afirmação social através de benfeitorias a comunidade, promovendo a modernização da festa.²⁶¹ Como consequência, “[n]o intuito de seguirem os novos padrões estéticos que exigiam verbas exorbitantes para a elaboração dos desfiles, as escolas foram cada vez mais aceitando a presença e atuação destes

²⁵⁸ Carlos Alfredo Macedo Miranda. *Jornal do Brasil* (RJ). **Edição de 12 de Fevereiro de 1970** - Caderno b, p. 5. Disponível no endereço:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180276>

²⁵⁹ *Jornal do Brasil* (RJ). **Edição de 12 de Fevereiro de 1970**, p. 3. Disponível no endereço:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180246>

²⁶⁰ *Jornal do Brasil* (RJ). **Edição de 12 de Fevereiro de 1970**, p. 6. Disponível no endereço:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22carnaval%22&pagfis=180249>

²⁶¹ LABEDIS. **Fundamentos das Escolas de Samba** – Aula 3. Youtube, 21 de Junho de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HSc0aW54WRc>> 1h18min41s. Acesso em Janeiro de 2025

“mecenaz”.²⁶², sendo assim, para continuarem exibindo seus desfiles, fora necessário aceitar as interferências que estavam sofrendo.

Torna-se fundamental dizer que essa adequação não foi um processo linear, nem muito menos acrítico. Houve, inclusive, um movimento contrário à ideia de “super-escolas” a partir da criação do Grêmio Recreativo Arte Negra e Samba Quilombo por Antônio Candeia – importante compositor da Portela –, que ao perceber os rumos tomados pela diretoria da agremiação que cada vez mais a levava a caminhar para essa nova roupagem de desfiles, afastasse da escola criando o Quilombo.²⁶³ Nesse novo espaço, a intenção era manter os referenciais de carnaval das antigas, com a gerência do povo, sem interferência das figuras de fora que estavam cada vez mais ganhando espaço dentro das escolas de samba tradicionais.²⁶⁴ A iniciativa de Candeia teve apoio de vários grandes nomes do samba carioca:

Candeia conseguiu um terreno em Rocha Miranda, reuniu moradores da comunidade na diretoria e convocou sambistas de prestígio para atuarem com ele na Quilombo. Lá estavam Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Ney Lopes, Wilson Moreira, Guilherme de Brito, Monarco e outros integrantes da Velha Guarda da Portela, Mauro Duarte, Clementina de Jesus, dona Ivone Lara, Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, Elton Medeiros, Nelson Sargento e outros. No setor da divulgação, atuava o ator Jorge Coutinho, que há vários anos promovia as famosas rodas de samba de segunda-feira no Teatro Opinião.²⁶⁵

Ademais, a presença desses sambistas não impunha a retirada deles das escolas em que pertenciam. Para Candeia, não havia exclusividade, o seu objetivo estava na defesa da cultura negra popular, sem grande poderio econômico, sem competição, sem ostentação e promovendo seu carnaval de maneira democrática.²⁶⁶ Ou seja, Candeia ao se desligar das grandes escolas criou um movimento, de certa forma, contrário as imposições do regime, da grande mídia e de seus patrocinadores. Por outro lado, as escolas que foram se moldando e se adaptando ao novo fluxo dos acontecimentos não deixaram para trás algumas peculiaridades de sua formação e da sua identidade.

O carnaval das escolas de samba tem a característica de uma cultura de fresta. Esse termo desenvolvido por Simas tem por sua definição caracterizar

[...] aquelas que, jogando nas rachaduras dos muros institucionais – com a destreza e a arte do drible no vazio de Mané Garrincha e da ginga de Zé

²⁶² CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p.41

²⁶³ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p. 43

²⁶⁴ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*

²⁶⁵ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro...** *op.cit*, p. 230

²⁶⁶ CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro...** *op.cit*, p. 231 e 236

Pelintra –, inventam constantemente modos de vida que buscam a transgressão, o equilíbrio gingado, a terreirização do território, como estratégias de jogo e combate contra a mortandade produzida pelo desencanto do mundo.²⁶⁷

Ou seja, em meio ao contexto ditatorial no qual se encontravam – aqui comparado as ideias de “muros institucionais” e “desencanto do mundo” –, sendo atravessadas por uma série de eventos, mesmo que estivessem acompanhando o que estava acontecendo, encontravam maneiras de subverter, de transgredir e isso é possível por meio das frestas. Uma das maiores características do samba e que é responsável por mantê-lo vivo é sua capacidade de se transformar mantendo seus elementos fundamentais e um grande exemplo disso se dá no período ditatorial, na qual principalmente após o AI-5, logo, no final da década de 1960 dando início aos anos 1970, os enredos que visavam questões políticas vão dando espaço para sambas que exaltam temas culturais ligados a mitologias e divindades iorubás.²⁶⁸ Desta forma, mesmo seguindo os ditames do sistema, podemos dizer que não deixaram de lado em sua totalidade traços da cultura negra popular que é diretamente conectada com as questões da religiosidade ancestral, ademais, ainda dentro dos apontamentos de Simas, as escolas de samba operam em múltiplas gramáticas, múltiplos sentidos, sendo uma delas a chamada gramática dos tambores.²⁶⁹

De acordo com o autor, as baterias das escolas de samba possuem suas marcas que as identificam como tal, a exemplos das baterias da Portela e da Mocidade Independente de Padre Miguel que são caracterizadas pelo toque do orixá Oxóssi – considerado padroeiro dessas agremiações –, o aguerê, que constitui a base da rítmica dessas escolas. Simas salienta que desde a oficialização das escolas de samba nos anos trinta em que já existiam exigências do Estado para ocorrência dos desfiles, a transgressão é marcada por esses e outros elementos, possibilitando justamente que as frestas aconteçam, pois apesar das regras e padronizações, as marcas de origem seguem presentes mesmo durante os regimes de exceção.²⁷⁰

É através das frestas que se criam possibilidades para operar no sentido contrário do desencantamento do mundo, ou seja, para caminhar de encontro do “Brasil oficial”. Na perspectiva do autor há um jogo, um embate entre o que pode ser chamado de “Brasil institucional” e as “brasilidades”, no qual o primeiro seria um projeto bem-sucedido de

²⁶⁷ SIMAS, Luiz Antonio. **Crônicas exusíacas e estilhaços pelintras**. 1ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023, p.35

²⁶⁸ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma História Social do Samba**, 2020, Rio de Janeiro. **Curso online** [...]. [S. l.]: Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2020.

²⁶⁹ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma História Social do Samba...** *op.cit*

²⁷⁰ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma História Social do Samba...** *op.cit*

aniquilação, exclusão de culturas, domesticação de corpos, línguas, povos, entre outros. Já o Brasil das “brasilidades” é aquele que a partir das frestas busca novos sentidos de vida, na tentativa de remar contra os por menores do primeiro Brasil, fazendo isso através das danças, festas e outros tipos de manifestações culturais.²⁷¹

Olhando por esse prisma e trazendo essa interpretação para o nosso período em análise, podemos dizer que o regime militar através da censura, repressão, controle, violência, entre diversos outros aspectos foi responsável pela domesticação de corpos, aniquilação, exclusão e todas as nuances do “Brasil oficial”, uma vez que ele se enquadra dentro desse projeto. No entanto, mesmo frente a tudo isso as escolas de samba através da sua arte e estratégias encontraram meios de driblar as regras as quais estavam submetidas. Se por um lado o regime traz consigo o desencanto por meio das atitudes repressivas para o universo das agremiações, estas através das suas gramáticas produzem o encantamento:

[a]firmo isso pensando nas inúmeras gramáticas que se apresentam num cortejo no carnaval: baianas girando e evocando nas barras das saias as giras ancestrais; corpos respondendo ao tambor; toques de barraventos, congos e aguerês ressoando entre os desenhos das baterias. E lá vão as passistas preenchendo o vazio misterioso que entre o tempo e o contratempo sincopam os inusitados do mundo [...].²⁷²

Entretanto, mesmo com todas as possibilidades exercidas pelas frestas a latência das mudanças era muito marcante, em especial a profissionalização cada vez maior das escolas de samba. Este movimento traz consigo a substituição gradativa de artesões sem formação específica por profissionais do campo das artes plásticas, escultura e cenografia para serem responsáveis pelos desfiles, criando-se assim a figura do carnavalesco.²⁷³ Sendo assim, o processo criativo do carnaval vai ganhando características cada vez mais individuais e concentradas na figura do carnavalesco, logo, a centralização do desenvolvimento de um bom desfile tem seus holofotes voltados para esse personagem, apagando e deixando de lado os demais, dissociando a ideia de coletividade das etapas de construção do evento.²⁷⁴ Nesse sentido,

²⁷¹ SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**, 2021, Rio de Janeiro. Curso online. Disponível em: < <https://oscorposencantadosdasruas.club.hotmart.com/>>, Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2021

²⁷² SIMAS, Luiz Antonio. **Crônicas exusíacas e estilhaços pelintras...** *op.cit*, p.89

²⁷³ BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. Vigilância, repressão e temáticas negras nas escolas de samba durante a ditadura milita. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v.39, n. 39021, 1-19, out.,2024; DOI: <https://doi.org/10.1590/39021/2024> P.6

²⁷⁴ LABEDIS. **Fundamentos das Escolas de Samba** – Aula 3. Youtube, 21 de Junho de 2023... *op.cit*

[p]aradoxalmente, por mais que o samba se diga de massa (atingindo públicos cada vez maiores), torna-se cada vez menos social, porque a estratégia industrial de produção é visceralmente dessocializadora. A individualização em grandes proporções é o seu efeito principal.²⁷⁵

É interessante destacar que a percepção sobre profissionalização apresenta sentidos diferentes e eles são bem destacados e exemplificados no trabalho de Tamara Cruz. Num primeiro momento, a chegada de figuras como Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, entre outros que faziam parte das camadas médias da sociedade, eram formados pela Escola de Belas Artes (EBA) e não eram moradores das comunidades as quais faziam parte as agremiações cariocas já representava um processo de profissionalização. Inclusive, é sobre essas figuras que Candeia tece críticas e se retira do cenário das escolas de samba oficiais e desenvolve a sua própria, classificando essa parcela da classe média como “bicões”, por serem de fora e não terem origens negras.²⁷⁶

Entretanto, Cruz em entrevista com o próprio Fernando Pamplona nos traz um outro olhar sobre o que seria essa perspectiva da profissionalização. De acordo com ele a profissionalização ocorre a partir do momento em que os carnavalescos deixam de produzir o carnaval por uma questão de gosto e afinidade com a agremiação e passam a fazer esse trabalho em troca de salários e permanecem naquelas que possuem mais dinheiro a oferecer. Ademais, Pamplona discordava dessa logística e se retira da cena do carnaval por conta disso.²⁷⁷ Sendo assim, podemos dizer que

[a]o se passar a viver de samba – ao invés de se viver no samba ou com ele – entrou-se no esquema de uma produção que, aos poucos, introduziu o seu ritmo próprio: o do espetáculo. Isto ocorreu também no interior das escolas de samba, cujas modificações acompanharam a trajetória da classe média: a escola começou a buscar formas empresariais (que abriram as portas para o dirigismo estatal), vinculadas ao show-business, e a profissionalizar os seus integrantes.²⁷⁸

Seja qual for a interpretação a respeito do que possa ser entendido como profissionalização, fato é que esse movimento foi ocorrendo aos poucos com o avanço das mudanças, resultando em “um “projeto vitorioso” de profissionalização das agremiações carnavalescas cariocas, de grupos de dentro e também de “fora” delas tornando os anos 1970 e 1980 a grande marca deste “modelo vitorioso” que é o das “super-escolas de samba.”²⁷⁹ Esse

²⁷⁵ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.55

²⁷⁶ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p. 44

²⁷⁷ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p. 44

²⁷⁸ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo...** *op.cit.*, p.52

²⁷⁹ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p. 44

modelo vitorioso tornou-se cada vez mais possível graças a influência cada vez maior dos patronos da contravenção dentro das agremiações, em especial essa virada foi proporcionada pela Beija-Flor de Nilópolis, que é responsável por inaugurar a era das super-escolas.²⁸⁰

Não é nossa intenção falar de maneira detalhada sobre essa escola de samba, no entanto, é inegável o impacto deixado por ela que se tornou um divisor de águas no mundo do samba, uma vez que a partir de então “[o] desfile das escolas adquiriu então o formato atual. Nos anos seguintes, as demais escolas assimilaram o “padrão Beija-Flor” – gigantismo, luxo, exuberância visual –, em ambiente onde o sambista muitas vezes passava a ser um mero figurante do desfile.”.²⁸¹ Ou seja, há o crescimento cada vez maior das disputadas das escolas entre si, além da perda de controle progressiva dos seus componentes sobre os processos, tornando as relações dentro do espaço das escolas de samba cada vez mais impessoalizadas, transformando as formas de sociabilidade existentes até então.²⁸²

O problema da “desvalorização do componente” deve ser pensado a partir do que entendemos como sendo uma massificação das relações no âmbito da organização carnavalesca, ou seja, a expansão de sua base social trouxe fortes transformações em relação aos padrões de sociabilidade de um espaço de convivência onde todos se conheciam em função de laços de parentesco e vizinhança, tanto que se fala que a escola passou a ter mais “frequentadores” do que propriamente “componentes”.²⁸³

Essa desvalorização leva ao entendimento de que os componentes são basicamente descartáveis e facilmente substituíveis, pois o crescimento financeiro proporcionado pelos patronos torna o ambiente das agremiações cada vez mais atrativo, ou seja, caso um membro queira se desligar da escola há uma série de outros que prontamente aparecem para ficar no seu lugar.²⁸⁴ Logo, de acordo com Freixo e Tavares ocorre uma “[...] insensibilidade dos que gerenciam as transformações do carnaval das escolas de samba de acordo com os preceitos de uma visão globalizada, interessada em espetáculos lucrativos, em detrimento, muitas vezes, da arte.”²⁸⁵. Consequentemente, essas posturas recebem críticas e respostas para além das que já apontamos aqui, inclusive, é interessante destacar que o termo “super-escolas” que foi

²⁸⁰ FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura...***op.cit.*, p.138

²⁸¹ FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura...***op.cit.*, p.138

²⁸² BEZERRA, Luiz Anselmo. **O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-flor no carnaval carioca.** *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n 1, p. 139-150, 2009. p.146

²⁸³ BEZERRA, Luiz Anselmo. **O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-flor no carnaval carioca...***op.cit.*, p.146

²⁸⁴ BEZERRA, Luiz Anselmo. **O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-flor no carnaval carioca...***op.cit.*, p.146

²⁸⁵ FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura...** *op.cit.*, p.140

consagrado para definir esse período de transformações advém de uma crítica feita pelo Império Serrano no samba enredo do seu carnaval de 1982:

As tradições abandonadas pelas escolas de samba cariocas acabaram servindo de tema para o enredo de 1982 da Escola de Samba Império Serrano, elaborado pelas carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda. O título, “Bum-bum Paticumbum Purungundum”, foi extraído da entrevista concedida pelo compositor Ismael Silva e que faz parte deste livro. O samba-enredo, composto pela dupla Aloísio Machado e Beto Sem Braço, lamentava que as gigantes alegorias utilizadas pelas escolas escondiam os sambistas. Dizia: “Superescolas de samba S.A/ Superalegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia!”. O enredo e a apresentação do Império Serrano convenceram tanto a comissão julgadora que, de último lugar em 1981, a escola passou a primeiro lugar, em 1982.²⁸⁶

Dentre uma sucessão de eventos, concordâncias, discordâncias podemos ver o espaço das agremiações como uma constante disputa entre seus membros e demais agentes tais quais o Estado e poderes paralelos que as circulam, inclusive no que tange as questões atreladas a esquecimento e memória. Ao longo desse capítulo ao destacarmos a censura devemos lembrar que

[o] governo militar brasileiro tinha claro interesse político em não despertar “memórias de democracia e participação populares” durante o regime através de enredos com temas que pudessem despertar “memórias indesejáveis” ao governo autoritário, tal qual *História da Liberdade no Brasil e Heróis da Liberdade*. A censura através dos mecanismos de controle e vigilâncias aos grêmios recreativos escolas de samba, tentou promover o “esquecimento” ou o “silêncio”.²⁸⁷

Assim podemos concluir que para além da tentativa de manter as agremiações dentro de suas métricas fossem elas cunho moral, político ou burocrático por meio de regras de regulamentos, mudanças nas suas estruturas, entre outros pontos, elas também deveriam não incitar naquele momento ou em lembranças futuras ideais que fossem incoerentes com a lógica ditatorial. Portanto, as ramificações da censura são complexas e diversas dentro o mundo do samba, no entanto, ainda com as tentativas de promover determinados apagamentos existiram escolas de samba que deixaram suas marcas para posteridade fazendo justamente o movimento contrário a ideologia do sistema. No capítulo a seguir veremos exemplos de caso da agremiação Império Serrano a fim de entender melhor suas estratégias, seus enredos, a ação dos seus compositores e o que a levou a ser alvo do regime.

²⁸⁶ CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro... op.cit*, p.239

²⁸⁷ CRUZ, Tamara Paola. *As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar... op.cit*, p.120

Capítulo III

Os olhares atentos do regime: a censura e a voz do Império Serrano

Dando continuidade à discussão que elencamos até aqui, nosso objetivo nesse terceiro e último capítulo se concentra em trazer um exemplo de caso específico para encorpar ainda mais nossa dissertação. Nos debruçaremos sobre episódios de vigilância, monitoramento e censura direcionados ao GRES Império Serrano, mais especificamente, sobre seu enredo “Heróis da Liberdade” que alcançou grandes proporções no ano de 1969, sendo considerado até hoje como um dos maiores sambas de enredo já escritos. No entanto, há outros momentos em que a agremiação e seus compositores enfrentaram momentos de censura dada a vigilância constante do regime militar.

Para isso é importante destacarmos a trajetória dessa agremiação e de seus compositores, em especial, Silas de Oliveira – responsável pela composição de Heróis da Liberdade e de tantos outros sambas da escola –, além de entendermos um pouco melhor as nuances do Brasil

a partir do Ato Institucional 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, meses antes do carnaval de 1969. As fontes que nos apoiarão neste caminho final serão os periódicos da época e entrevistas de tempos mais recentes de nossa contemporaneidade, algumas da série documental já aqui destacada *Enredos da Liberdade*²⁸⁸, mas também de outros veículos da mídia, tal qual o *Youtube* pelo canal oficial do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ).

3.1 Do “Prazer da Serrinha” ao “Império Serrano”: uma breve trajetória do “Reizinho de Madureira”

De acordo com o trabalho produzido por Rachel Valença e Suetônio Valença intitulado *Serra, Serrinha, Serrano: O Império do samba*²⁸⁹ – no qual os autores se debruçaram de maneira bastante detalhada e rica ao tratar da trajetória da agremiação –, a escola é conhecida por desde a sua fundação não “ter um dono” ou patrono que a amparasse. Dessa forma, os autores afirmam que “O Império, que nasceu da necessidade de se fazer uma escola de todos, sem donos, continuava, mais de vinte anos depois, coerente com sua proposta inicial de respeito à liberdade, não só lhe prestando homenagem, mas praticando-a.”²⁹⁰. É importante ressaltar que a referência a “mais de vinte anos depois” diz respeito ao período que compreende ao ano de fundação da escola em 1947 até 1969, momento em Silas e seus companheiros escreveram “Heróis da Liberdade”. Ao longo dessa trajetória demarcada pelo texto e posteriormente a ela, a figura de Silas de Oliveira e outros nomes importantes para a agremiação foram responsáveis por traçar o perfil do Império Serrano e é sobre isso que discutiremos nos momentos iniciais desse capítulo.

É importante destacar uma marca peculiar e já discutida por nós do contexto das agremiações e sua concepção no que diz respeito ao seu território e os seus componentes. Sobre isso, Valença e Valença nos salientam que:

A localidade, na vertente oeste da serra da Misericórdia, entre Vaz Lobo e Madureira, na zona norte carioca, começou a ser povoada provavelmente nas duas primeiras décadas do século XX. Seus ocupantes à época eram gente muito pobre, expulsa dos logradouros mais valorizados do centro da cidade do Rio de Janeiro, incluindo aí os morros mais bem situados em relação àquele centro, como os de Santo Antônio, Favela, Castelo, São Carlos e Mangueira. Havia também, além dos trabalhadores

²⁸⁸ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Enredos da liberdade...** *op.cit*

²⁸⁹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano** : O império do Samba, 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. *E-book* (434p.) P&B. ISBN: 9788501110169.

Disponível em: <https://bibliotecaparquedigital.odilo.us/info/serra-serrinha-serrano-imperio-do-samba-01044087>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

²⁹⁰ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 160

negros egressos das antigas fazendas locais, aqueles que chegavam à Serrinha vindos das regiões cafeeiras do interior fluminense, do vale do Paraíba e da Zona da Mata de Minas Gerais, e que buscavam trabalho na capital da recente República, libertos da condição de escravos pela lei de 13 de maio de 1888.²⁹¹

Essas características remontam uma discussão traçada em nosso primeiro capítulo, a respeito dos passos iniciais do samba e das escolas de samba, dentro de um contexto de migração e diáspora de ex-escravizados a procura de novos espaços para recomeçar suas vidas, se veem deslocados para regiões do subúrbio carioca, como mencionado na citação acima e partir dali buscam novas redes de sociabilidade e de reconstrução de significados de vida, nesse sentido “o surgimento do samba urbano e da instituição Escola de Samba veio representar não só um canal de expressão para boa parte dos negros no antigo Distrito Federal, como uma proteção contra o racismo, inclusive o embutido nas políticas públicas, travestido de medidas eugênicas.”²⁹² É dessa composição social que o Império Serrano – e demais agremiações –formará a sua base.

O trabalho de Alessandra Barbosa responsável por compor sua tese de doutorado nos traz informações bem relevantes para entender a composição da agremiação e seus membros. Tavares salienta que a ligação entre o Vale do Paraíba e o subúrbio carioca – no caso em questão, o bairro de Madureira – traz consigo os caminhos que muitos negros no pós-abolição traçaram em sua vinda para a capital, não se concentrando única e exclusivamente na região central do Rio de Janeiro, mas se espalhando por partes diversas da cidade.²⁹³ A respeito desse movimento de migração, Tavares salienta que:

À bagagem de quem migrava estava repleta de experiências que remontavam as “memórias do tempo do cativo”, o que forjaria espaços de vivências que evocavam lembranças de seus ancestrais, da falta de sua avó, de sua terra natal, de suas origens e do toque do jongo. Ana Rios e Hebe Mattos ressaltam que apropriações e ressignificações fazem parte do repertório de memórias familiares, no entanto, baseadas nas experiências do tempo do cativo e o seu fim. São memórias coletivas transmitidas para filhos e netos, partilhadas por famílias negras no pós-abolição.²⁹⁴

Podemos dizer que toda a “carga” do passado recente vivido por esses personagens estava passando por um processo de transformação e ressignificação através, principalmente, da arte, da música e do samba. De acordo com Luiz Antonio Simas, o resgate dessas memórias

²⁹¹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit.*, p.21

²⁹² SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba...** *op. cit.*, p.97

²⁹³ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Rio de Janeiro, 2018, p. 21-22

²⁹⁴ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op.cit.*, p. 22

coletivas tem como principal objetivo manter viva a ancestralidade e as pessoas a quem se deseja lembrar através dela, uma vez que para os povos bantos – que compuseram a maior parte dos escravizados vindos para o Rio de Janeiro – a morte ganha um significado para além da morte física, para esses povos, a morte de alguém acontece efetivamente quando essa pessoa cai no esquecimento. Logo, enquanto se celebrar e se falar sobre determinado sujeito, enquanto se cultivar seus costumes, ele continuará vivo. Para manter-se vivo é necessário reconstruir-se num novo grupo, num novo espaço e é exatamente esse movimento que ocorre nos ambientes do samba e das escolas de samba.²⁹⁵

Uma figura importantíssima para formação e construção da identidade do Império Serrano é Eloy Anthero Dias – um dos fundadores da agremiação –, conhecido popularmente como Mano Eloy. De acordo com Tavares, Mano Eloy fez parte desse processo migratório para capital Rio de Janeiro, não se sabendo exatamente de qual região exata, mas de acordo com a autora:

Teria Mano Eloy nascido em Engenheiro Passos, Resende e, posteriormente, se deslocado com sua família para Barra do Piraí ou Três Rios e, somente depois chegaria à Capital? Essa é uma questão que não tenho resposta, sugerindo, contudo, que, **assim como Mano Eloy, outros indivíduos fizeram caminhos com diferentes paradas até chegarem a Capital**. Os deslocamentos estariam sujeitos a múltiplos fatores, que iam desde a oferta de melhores condições de trabalho, possibilidade de manutenção de laços familiares e à atração que determinados lugares, como a Capital, exerciam aos indivíduos.²⁹⁶ (grifo nosso)

Não temos aqui o objetivo de traçar uma biografia sobre Mano Eloy, no entanto, identificar alguns aspectos da sua trajetória de vida e trazê-los para essa pesquisa nos ajudam a entender determinadas particularidades e reforçar questões que constantemente trazemos à tona nessa dissertação. Eloy faz parte desse movimento diaspórico e desse grupo de personalidades que se entrelaçam com a história do samba, reafirmando características comuns desse processo. De acordo com Barbosa, os grupos formados por negros do pós-abolição partilham de um “tesouro comum”:

[a]o ressignificar o trabalho com a fundação de sindicatos que preservam o perfil racial, os lares do tempo do cativo, como os jongos, as macumbas e os batuques criam discursos sobre si que são eternizados como marcos de resistências políticas e culturais: como símbolos da liberdade transformadora de toda uma expressividade enraizada nas memórias coletivas.²⁹⁷

²⁹⁵ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*

²⁹⁶ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”...** *op.cit*, p. 32

²⁹⁷ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de**

Ou seja, trabalho e lazer encontram-se conectados dada as suas experiências construídas em períodos anteriores a abolição, como estratégias de sobrevivência. Tal qual nos destaca Thompson, a partir do momento em que a cultura se insere em um conjunto de diferentes recursos, dos quais se forma uma arena de elementos conflitivos²⁹⁸, ou seja, o trabalho que se atrelava a exploração durante boa parte da trajetória negra vai ganhando novos moldes a partir do momento em que esses grupos encontram frestas para driblar sua realidade, construindo seus espaços de lazer e sociabilidade. Sendo assim, esses sujeitos, através da sua experiência do trabalho e contexto em que estão inseridos, utilizam-se do seu aprendizado para a consolidação das escolas de samba.

A figura de Mano Eloy esteve presente no desenvolvimento e formação de diversas agremiações cariocas. Antes de envolver-se com o Império Serrano, Eloy Anthero Dias participou da formação de outras escolas de samba:

Mano Eloy teria fundado pelo menos seis escolas de samba: a Vizinha Faladeira, fundada em 1932, no bairro de Santo Cristo, a Deixa Malhar, fundada por volta de 1933, no Largo do Vintém, região da Tijuca, a Papagaio Falador e, no morro da Serrinha, em Vaz Lobo, as escolas de samba Balaiada, Prazer da Serrinha e Império Serrano, as duas primeiras fundadas na década de 1930 e a última em 1947. O “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira” aponta ainda sua participação na fundação da Vai como Pode – fundada na década de 1920, no bairro de Osvaldo Cruz, e que, posteriormente, ficou conhecida como Portela – e naquela que foi considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa Falar.²⁹⁹

Sendo assim, podemos perceber um histórico de bastante experiência da parte de Mano Eloy ao contribuir de forma significativa para diversos espaços de cultura dos associativismos negros da cidade do Rio de Janeiro. Ademais, Eloy afirma que o trabalho realizado nas agremiações cariocas, desde os seus primórdios era feito de maneira muito séria e responsável, consequentemente,

[a]s agências dos membros das escolas de samba no Rio de Janeiro fizeram delas espaços privilegiados para atuação sociopolítica. Extrapolaram sua função primeira de promover o lazer para o carnaval, em direção ao desenvolvimento e à visibilidade dos membros das escolas de samba e das comunidades a elas ligadas.³⁰⁰

informalidade”... *op.cit.*, p. 64

²⁹⁸ THOMPSON, E.P. **Costumes em comum...** *op.cit.*, p. 16

²⁹⁹ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”...** *op.cit.*, p. 119

³⁰⁰ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de**

Logo, reforçando o caráter estratégico e ativo dos sambistas para se protegerem frente ao Estado e também na busca por dignidade aos seus membros e a comunidade ao redor de si, realizando um trabalho de assistencialismo local. A respeito do Império Serrano e seus fundadores, de acordo com Valença e Valença relatam que seus fundadores eram acostumados à uma organização que herdaram dos sindicatos, muito bem-sucedida que foi capaz de trazer um planejamento inovador para o mundo das agremiações que até então não existia³⁰¹:

O samba na capital da República na época se desenvolveu após o aparecimento do Império Serrano.” E entre razões que apresentam para justificar a afirmativa categórica, vão arrolando tudo que o Império introduzira de novidade para os desfiles: trouxe comissões de frente extraordinárias, impecavelmente trajadas, disciplinou as alas, entre as quais pode servir como modelo a Amigos da Onça, posicionou a bateria no meio da escola e nela introduziu inúmeras novidades, valorizou as alegorias e cuidou com rigor da evolução. E, voltando às palavras do depoimento gravado, “reeducou o samba, corrigiu o que não vinha engrandecer o samba [...] Graças ao Império, a sociedade se aproximou do samba.”³⁰²

A criação do Império Serrano trouxe inovações e um perfil de ainda mais seriedade servindo de exemplo para as demais agremiações, de certa forma causando uma revolução no meio das escolas de samba. Ademais, a tal herança dos sindicatos que traz em sua composição tem a ver com a profunda relação da agremiação com os trabalhadores do cais do porto e, diretamente com Mano Eloy, que na época da fundação da escola era presidente do Sindicato da Resistência dos Trabalhadores Arrumadores em Trapiche e Café, conhecida como Sociedade da Resistência.³⁰³ Todas essas características reforçam a ideia do Império Serrano não ter um “dono” ou “patrono” para sustentar a sua base, essa perspectiva causa grande orgulho aos seus componentes, uma vez que afirmam que “o Império veio com aquela força! É por isso que dizem que a origem do Império é o Cais do Porto. O Império nasceu rico, com dinheiro, mas de trabalhador, não foi de banqueiro!”³⁰⁴, ressaltando o caráter operário e trabalhador da escola de samba. Ou seja, a agremiação era o subterfúgio dos trabalhadores que a compunham ao mesmo tempo em que as suas experiências e vivências com o mundo do trabalho possibilitavam as bases para formação do seu lazer, um bebendo das águas do outro.

informalidade”... *op.cit*, p. 114

³⁰¹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 96

³⁰² VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 96

³⁰³ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op.cit*, p. 151

³⁰⁴ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op.cit*, p. 151

Ainda sobre o elo fundador do Império Serrano, “há a história que remonta a articulação dos insatisfeitos da Escola de Samba Prazer da Serrinha e de outros blocos da região. Diante de insatisfações com a direção da Prazer da Serrinha, as famílias locais abriram as portas de suas casas, onde as reuniões para a fundação do Império Serrano e a sua sede tiveram lugar.”³⁰⁵. O “Prazer da Serrinha” fez parte de uma das agremiações mais antigas da cidade do Rio de Janeiro, tendo Mano Eloy como também participante da fundação dessa escola, possuindo relações diretas com os membros diretores dela.³⁰⁶ Dada a insatisfação que se construiu a respeito da agremiação, Eloy se envolveu na formação do que viria a se tornar o “Império Serrano”, contribuindo para além da experiência com aparatos materiais, mas

Mano Eloy contribuiu com sua experiência. Na época da fundação do Império Serrano, Mano Eloy contava com seus 58 anos de idade, possuía experiência adquirida com a escola de samba Deixa Malhar e na administração da UES, possivelmente, foi um conselheiro para os jovens fundadores, **sendo inclusive presidente da Sociedade de Resistência local de trabalho da maioria dos fundadores do Império Serrano.** (grifo nosso).³⁰⁷

A trajetória de Eloy Anthero Dias pelo mundo do samba rendeu ao Império Serrano grande parte da sua base aos moldes a que fora fundado, ganhando destaque no universo das escolas de samba emplacando quatro campeonatos seguidos logo após sua fundação em 1947, sagrando-se campeã em 1948, 1948, 1950 e 1951. Para além de Mano Eloy, outros importantes nomes fazem parte formação da agremiação, tais quais: Sebastião Molequinho, Mano Décio da Viola, Silas de Oliveira, Aniceto Menezes, Mestre Fuleiro, Zacharias Avelar e Eulália do Nascimento.³⁰⁸

Dentre os nomes dos membros fundadores, gostaríamos de dar destaque à figura de Silas de Oliveira, entre as inúmeras razões para essa escolha, a maior delas se faz por ser o compositor de “Heróis da Liberdade”, samba enredo a que dedicaremos uma observação e discussão mais aprofundada. Mas, antes disso, é pertinentemente relevante falarmos um pouco mais da figura de Silas de Oliveira, personagem que deu vida a essa composição que ultrapassou

³⁰⁵ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op.cit.*, p. 143

³⁰⁶ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op.cit.*, p. 143-144

³⁰⁷ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op.cit.*, p. 145-146

³⁰⁸ O G.R.E.S Império Serrano – História. Disponível em:

<[\[br/historia/#:~:text=A%20funda%C3%A7%C3%A3o-,A%20funda%C3%A7%C3%A3o,do%20Nascimento%2C%20a%20Tia%20Eul%C3%A1lia.>\]\(https://imperioserrano.com.br/historia/#:~:text=A%20funda%C3%A7%C3%A3o-,A%20funda%C3%A7%C3%A3o,do%20Nascimento%2C%20a%20Tia%20Eul%C3%A1lia.>\)](https://imperioserrano.com.br/historia/#:~:text=A%20funda%C3%A7%C3%A3o-,A%20funda%C3%A7%C3%A3o,do%20Nascimento%2C%20a%20Tia%20Eul%C3%A1lia.></p></div><div data-bbox=)

barreiras e fronteiras, sendo reverenciada e aclamada pelos sambistas até os dias atuais. Para isso, dedicaremos uma sessão deste capítulo para ele.

3.2 O sujeito Silas de Oliveira: “Não um compositor qualquer: [...] o maior compositor de sambas-enredo de todos os tempos”

A respeito de Silas de Oliveira é interessante destacar que sua história de vida foi ligar-se ao samba já em sua maioridade. De acordo com Valença e Valença:

Por volta de 1935, sentindo-se vivamente atraído por essa melodia que emanava do morro da Serrinha, um jovem de 19 anos e formação protestante começou a acompanhar com atenção o vaivém dos sambistas subindo e descendo o morro, quando se aproximava o carnaval. Magro, alto, introvertido, ficava pelas esquinas da rua Pescador Josino olhando, dividido entre a paixão e a crença religiosa. [...] O rapaz era Silas de Oliveira de Assumpção, nascido no subúrbio de Madureira em 4 de outubro de 1916, um dos quinze filhos do casal José Mário de Assumpção, mato-grossense, pastor protestante e professor, e Jardelina de Assumpção, fluminense de Barra Mansa, doméstica de profissão.³⁰⁹

A partir dessa descrição podemos dizer que mesmo sendo nascido e criado no subúrbio de Madureira, dada a posição do pai enquanto líder religioso de matriz protestante, Silas – que também fazia parte das convicções religiosas do pai – levou tempo para aproximar-se do samba. Como destaca Valença e Valença “dividido entre a paixão e a crença religiosa”, muito possivelmente voltado por sentimento de “culpa” e porque não dizer do próprio medo de desapontar o pai com suas escolhas, passou uma parte de sua vida apenas observando as manifestações carnavalescas ao seu redor até adentrá-las de fato. Certamente, mal saberia que viria se tornar um dos grandes nomes do Império Serrano e do samba carioca no geral.

Silas dedicou-se ao ofício de professor no “Colégio Assumpção” fundado pelo seu pai, nome dado em homenagem a um benfeitor daquela época. Às escondidas passou a frequentar as rodas de samba e de jongo ao lado de nomes como Rufino, Mestre Fuleiro, Aniceto do Império, Olimpiano Navalha e Mano Eloy³¹⁰,

[s]eu pai queria vê-lo longe do samba. Mas o samba morava tão perto, ali no Prazer da Serrinha, que Silas não resistiu. Para nossa sorte, tornou-se compositor. **Não um compositor qualquer: tornou-se o maior compositor de sambas-enredo de todos**

³⁰⁹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano... op.cit.*, p. 43

³¹⁰ OLIVEIRA, Silas de. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/artista/silas-de-oliveira/> >

os tempos. Afora o Prazer da Serrinha, seria o Império Serrano a única escola de samba da sua vida.³¹¹ (grifo nosso)

O destaque a respeito da aversão de seu pai ao envolvimento de Silas no samba pode ser visto também em matéria de jornal, anos à frente, após a morte do compositor:

Ele começou batendo tamborim escondido pelas ruas próximas ao caminho da Serrinha, em Madureira. Para seu pai, o pregador evangélico e professor José Assunção, o samba era coisa do demônio. E foi escondido que Silas de Oliveira fez seu primeiro samba, em parceria com Manula, partideiro de prestígio na Escola Prazer da Serrinha.³¹²

Foi Mano Décio da Viola o responsável por apresentar o “Prazer da Serrinha” a Silas de Oliveira. Décio Antônio Carlos, o Mano Décio, diferentemente de Silas, já era habituado ao ambiente das agremiações cariocas, acostumado a frequentar o eixo “Madureira-Vaz Lobo”, além de ter sido morador do morro da Mangueira – o qual se mudou aos 13 anos de idade quando saiu de casa sozinho para trabalhar como jornaleiro no Largo da Carioca, antes de tornar-se trabalho do cais do Porto³¹³ –, [c]om seu jeito comunicativo, parava sempre para conversar na casa da família Assunção e, nessas conversas, ia interessando Silas nas coisas samba. Nessa época, antes mesmo de ingressar no Prazer da Serrinha, Silas teria composto com Mano Décio o samba “Meu grande amor”³¹⁴. Ao que podemos observar, essa fora a primeira composição de Silas de Oliveira, dando início aos passos que o dariam o título de maior compositor de sambas enredo de todos os tempos.

Ao total, foram 14 sambas enredo compostos por Silas – a maior parte deles em parceria com Mano Décio – que renderam várias colocações ao Império Serrano nas disputas carnavalescas, sendo “Heróis da Liberdade” o último samba seu a fazer parte dos desfiles do Império Serrano.³¹⁵ Sua fama de bom compositor o fez ser temido pelos seus colegas compositores, envolvendo, inclusive, um episódio de boicote a sua participação em disputas de samba, coincidentemente, no ano da composição de “Heróis da Liberdade”:

Conta Sebastião de Oliveira que naquele ano resolvera delegar à ala dos compositores poder de corte sobre os sambas-enredo que fossem sendo apresentados. A ala, antes

³¹¹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit.*, p. 44

³¹² Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 11 de janeiro de 1974**, p. 4. Disponível no endereço: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22her%C3%B3is%20da%20liberdade%22&pagfis=26508>

³¹³ VIOLA, Mano Décio da. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/mano-decio-da-viola/>>

³¹⁴ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit.*, p. 44

³¹⁵ OLIVEIRA, Silas de. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira...** *op.cit.*

de os sambas concorrentes serem levados ao terreiro, faria uma triagem, eliminando aqueles que não possuísem um mínimo de qualidade. Silas, sempre temido por seus colegas, a essa altura vencedor de cinco concursos internos consecutivos, teve seu samba eliminado.³¹⁶

No entanto, quando Sebastião não encontrou entre os sambas concorrente os nomes de Silas de Oliveira, Mano Décio e Manuel Ferreira – que já havia ouvido a composição antes da disputa – percebeu a intenção de deixar “Heróis da Liberdade” de fora da disputa. Automaticamente,

determinou que todos os sambas, sem exceção, fossem para o terreiro, onde as pastoras decidiriam no canto qual seria o escolhido. No confronto direto, a quadra do Império preferiu aquele que é um dos melhores sambas-enredo aparecidos no carnaval carioca. À obstinação do presidente Molequinho em dar o melhor à sua escola deve-se o “Heróis da liberdade”, que não ia sequer ser ouvido pelos componentes do Império Serrano, por questões de miúda política interna.³¹⁷

Graças à atitude de Sebastião Molequinho, Silas e seus companheiros de composição tiveram a chance de participar daquela que seria sua última vitória na disputa por sambas de enredo após vinte anos da fundação do Império Serrano. Molequinho não causou espanto a ninguém pela sua atitude, uma vez que era conhecido por ser uma pessoa avessa a injustiças e conchavos em favorecimento de terceiros, inclusive, foi um dos responsáveis por se rebelar quando ainda no “Prazer da Serrinha” um dos seus “donos” tentou impor posturas autoritárias.³¹⁸

Mesmo o Império Serrano não sendo campeão do desfile naquele ano, “Heróis da Liberdade” tornou-se um hino dos sambistas brasileiros. Inclusive, sendo cantado em enterros de sambistas, atitude que começou de maneira espontânea através de Natalino José do Nascimento, o famoso Natal da Portela, em 1972 no dia do enterro de Silas de Oliveira, virando uma tradição dali em diante.³¹⁹ Aliás, a morte de Silas de Oliveira rendeu destaque nas páginas de jornal, principalmente devido a forma como veio a falecer, tal qual podemos observar abaixo:

Silas de Oliveira morre cantando na madrugada um samba de partido alto.

Calou-se ontem uma das maiores vozes do samba de partido alto. Silas de Oliveira, compositor do Império Serrano, morreu de madrugada, depois de ter cantado, em Botafogo, a música de sua autoria **Cinco Balas**.

Vítima de um enfarte, o compositor ainda chegou a ser transportado para um hospital por seu companheiro Jorginho. Eram 2h30m e o corpo foi levado para a Associação

³¹⁶ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 160

³¹⁷ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 161

³¹⁸ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 161

³¹⁹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 162

das Escolas de Samba da Guanabara, onde está sendo velado. O enterro será às 10 horas, no cemitério de Irajá.

Poeta autêntico, Silas nunca se importava muito com os lucros que suas músicas pudessem proporcionar. **“Meu negócio – costumava dizer – é compor, e as sociedades não vão pagar nunca o que eu quero”.** Segundo um dos diretores do Império Serrano, como a Escola, nunca se preocupou com promoções. (grifo nosso)

Entre suas inúmeras composições, destacam-se **Glórias e Graças da Bahia, Cinco Balas, Aquarela Brasileira, Exaltação a Caxias e Heróis da Liberdade**, que Elza Soares está cantando como último número de seu espetáculo no Teatro Opinião.

Velado em uma essa armada na Associação das Escolas de Samba, Silas de Oliveira recebeu, durante todo o dia de ontem, as homenagens póstumas das escolas de samba e dos sambistas, que enviaram coroas de flores lembrando sua presença na história da música popular brasileira.³²⁰

A notícia traz elementos que demonstram o carinho, consideração e importância da figura de Silas de Oliveira para aqueles que estiveram presentes em seu velório para a última despedida. Outrossim, é interessante pensar que o título da notícia demonstra que Silas fez sua partida se dedicando a aquilo que devotou a maior parte da sua vida: cantando e produzindo arte. O destaque dado por nós na citação acima demonstra o seu apreço pela composição, independente do reconhecimento que receberia ou não por isso – além de também não se importar com as questões financeiras, pelo que nos faz entender a fonte –, o que importava para Silas era fazer seus sambas. Aliás, sua dedicação ao samba e seu impacto para além do Império Serrano renderam a Silas uma homenagem feita no carnaval de 1974 pela Imperatriz Leopoldinense:

IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE

HOMENAGEM A UM SAMBISTA QUE MORREU CANTANDO

Silas de Oliveira morreu cantando. E vai ser cantando que a Imperatriz Leopoldinense vai homenagear o compositor, com seu enredo *Réquiem para um Sambista*, elaborado pelo Departamento de Carnaval da escola e feito por Cosme e Damião e Guga, dizendo: “Vou pegar na viola, vou cantar o samba, rendendo esta homenagem ao mestre Silas bamba.” [...]

O enredo *Réquiem para um sambista*, foi elaborado pelo próprio Departamento de Carnaval do Império Serrano, é a figura central escolas do primeiro grupo que não recorre a artistas e cenógrafos para a preparação de seus enredos, figurinos e alegorias. Silas de Oliveira, que morreu em 1972 e foi um dos fundadores do Império Serrano, é a figura central do enredo, que foi dividido em cinco partes, representadas por cinco de seus maiores sambas.

A primeira delas é *Glória e Graça da Bahia*, que foi o enredo de 1966. A outra é *Aquarela Brasileira*, enredo de 1964. As outras três partes do enredo da Imperatriz Leopoldinense são também sambas-enredo feitos por Silas de Oliveira para o Império Serrano.

As outras partes são *Cinco Bailes da História do Rio*, *Caçador de Esmeraldas* e *Heróis da Liberdade* [...].³²¹

³²⁰ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 21 de maio e 22 de maio de 1972**. p. 35. Disponível no endereço: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22her%C3%B3is%20da%20liberdade%22&pagfis=235623>

³²¹ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 11 de janeiro de 1974**, p. 4... *op.cit*

Em uma breve busca ao dicionário, o significado da palavra “réquiem” pode ser definido como: “prece ou louvor feito pela igreja aos mortos” “composição ou música que tem texto litúrgico da missa dos mortos como tema, iniciando-se pelas palavras latinas *requiem aeternam*, repouso eterno”³²², ou seja, podemos dizer que o tema do enredo tinha como objetivo prestar um louvor à memória e ao legado de Silas de Oliveira em seu estágio de repouso eterno pós-morte. Dessa forma, trazemos à tona a mescla do profano e do sagrado ligado as culturas de diáspora centro-africanas presentes, inclusive, no ambiente das agremiações cariocas. O carnaval, festa mundana e profana, traz no título do enredo para Silas a junção de elementos atrelados a religiosidade para a “festa da carne”.³²³

Ademais, a mescla de elementos atrelados a religiosidade podem ser vistos na letra do samba enredo o qual traremos alguns trechos para exemplificar nossos apontamentos: “Senhor iluminai a minha mente/ Prestando esta homenagem/ Ao mestre Silas ausente/ Quando o dia raiava/ Alegrementemente cantava/ Oh! Minha romântica/ Senhora tentação/ Carnaval, doce ilusão/ Oh! Como é tão sublime/ Exaltar o poeta criador.”³²⁴. É possível observar através de palavras e expressões elementos que se assemelham e nos remetem a falas comumente utilizadas em ambientes religiosos. O samba para Silas fora de fato um louvor, uma prece em homenagem ao compositor.

Outrossim, podemos destacar na citação do periódico o trecho “O enredo Réquiem para um sambista, foi elaborado pelo próprio Departamento de Carnaval do Império Serrano, é a figura central escolas do primeiro grupo que não recorre a artistas e cenógrafos para a preparação de seus enredos, figurinos e alegorias.”³²⁵ que nos traz elementos de um Império Serrano que se encontrava remando na contramão do processo de profissionalização com o qual se iniciavam as escolas de samba a partir dos anos 1970, o qual discutimos anteriormente em nosso segundo capítulo, sendo sua “gente de dentro” os responsáveis pela composição do carnaval por inteiro. Aqui remontamos além do aspecto muito parecido com os princípios de Candeia ao formar a GRAN Quilombo, também a experiência que destacamos com a figura de Mano Eloy e os demais formadores do Império Serrano, mostrando sua competência e inteligência para articularem-se entre si.

³²² Réquiem. **Dicio – dicionário online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/requiem/>>

³²³ SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba...** *op.cit*

³²⁴ Imperatriz Leopoldinense – **Carnaval de 1973**. Galeria do samba – Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1974/>>

³²⁵ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 11 de janeiro de 1974**, p. 4... *op.cit*

Além de homenagens no mundo do samba, dez anos após seu falecimento, Silas de Oliveira ganhou um livro em sua homenagem. Livro este que desejavam os autores terem lançado em 1979, porém, apenas em 1982 é possível fazer essa publicação, de acordo com o que nos afirma o período do jornal *O Pasquim*:

Silas de Oliveira agora é livro-enredo

Silas filho de pastor. Silas professor primário. Silas marinheiro do “Itajiba”, barco brasileiro torpeado pelos alemães na Segunda Guerra Mundial. Silas funcionário aposentado da Cofap, do MEC depois. Silas cardiopata, coração pequeno para a aventura da vida. Silas biritando. Silas da Serrinha, mais tarde Império Serrano. O Silas de Oliveira, autor de “Meu Drama”, “Senhora Tentação”, o maior compositor de sambas-enredo de todos os tempos, entre eles “Cinco Bailes da História do Rio”, “Aquarela Brasileira”, “Glória e Graça da Bahia”, “Pernambuco Leão do Norte” e “Heróis da Liberdade”.

Este Silas aí, orgulho da cultura popular, acaba de virar livro. Mas a cultura popular, fixada especialmente através da tradição oral, sempre foi muito desrespeitada exatamente por esta sua independência à letra de fôrma, única forma que o Ocidente conhece de respeitar as coisas. Na Serrinha, em Madureira, nos subterrâneos do samba – todos sabem quem foi Silas, este artista forjado à imagem e semelhança do povo de onde emergiu.³²⁶

É interessante observarmos que para além da reportagem do anúncio do livro trazer traços bibliográficos sobre a figura de Silas, Roberto Moura também se propõe a tecer críticas a respeito da forma como a cultura popular vinculada a tradição oral muitas vezes é colocada como inferior frente a outras manifestações culturais. Silas enquanto sujeito ativo e participante da cultura popular através dos seus sambas estava imerso dentro desse contexto. Moura, ao ressaltar que no meio em que fora nascido e criado, todos sabiam quem fora Silas, põe em contraponto a ignorância daqueles que muitas vezes por fazerem parte dos setores mais altos da sociedade, menosprezam as demais camadas sociais. Há um outro trecho do periódico no qual é possível observar essa crítica:

O livro sobre Silas custou a sair. Está pronto desde 1979. Foi lançado semana passada com grande festa na Funarte e inusitada apresentação de jongo (**não, classe média: vocês não sabem o que é jongo e nem há tempo agora para explicações; perguntem ao preto velho Aniceto do Império, ou ao Mestre Fuleiro**). Lá na Funarte, estavam pretos como Molequinho, Carlos Cachaca e João de Aquino, e **brancos como o infelizmente desativado crítico musical Ilmar Carvalho**, ex-professor de Sociologia Musical do Instituto Vila-Lobos. (grifo nosso).³²⁷

³²⁶ Roberto Moura. *O Pasquim* (RJ). **Edição de 25 de fevereiro a 3 de março de 1982**, p. 6. Disponível no endereço:

<<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22imp%c3%a9rio%20serrano%22&pagfis=24693>>

³²⁷ Roberto Moura. *O Pasquim* (RJ). **Edição de 25 de fevereiro a 3 de março de 1982**, p. 6... *op.cit*

Em tom sarcástico, Moura traz esse apontamento a “falta de conhecimento” da classe média, por aquilo que ao longo da trajetória do samba e das agremiações, fizeram questão de desqualificar. A respeito da desqualificação e “cultização” do samba, Lopes e Simas salientam que

a avaliação do que seja o samba passa quase sempre pela “cultização” (neologismo que retrata a transformação de algo em objeto *cult*, *i.e.*, venerado nos intelectuais e artísticos) ou pela desqualificação manifestada em relação a ele pela maioria das pessoas do universo referido. Esse menosprezo cultural opera n mesmo registro do preconceito social e etnorracial.³²⁸

Seja qual for a denominação, através dessa breve seção do capítulo, conseguimos perceber a importância artística e cultural do sujeito Silas de Oliveira, para além da sua agremiação, para além do seu “nicho” de sambistas e para além do seu próprio tempo de vida, sendo celebrado e lembrado até nossa contemporaneidade. Através da sua arte, Silas se tornou imortal. A seguir, esmiuçaremos melhor o seu samba “Heróis da Liberdade” e outros sambas de um dos seus aprendizes, Aluísio Machado, que também passou por especulações dos censores, necessitando prestar contas à polícia política do regime ditatorial.

3.3 Heróis da Liberdade: a “revolução” proibida do samba.

Com intuito de trazer para nossa discussão fontes diretas a respeito do famoso samba censurado “Heróis da Liberdade”, recorreremos a busca pelos periódicos. No entanto, chama atenção o fato de que durante o ano do corrido, 1969, não foram encontrados comentários críticos e de destaque a respeito da polêmica da punição, o que nos faz presumir o arrocho da censura devido ao Ato Institucional 5. Ademais, esses relatos também não foram encontrados nos periódicos do *Jornal do Brasil* o qual utilizamos como recurso em boa parte da nossa pesquisa devido à grande disponibilidade de fontes para consulta.

Por outro lado, para não perder de vista o rico acervo da Hemeroteca Digital, fez-se necessário traçar novos caminhos por meio de outros jornais. Desta forma, através das buscas pelo jornal *O Pasquim* foi possível encontrar uma fonte que compreendesse os objetivos da nossa pesquisa e, como dito acima, num período um pouco distante do fato ocorrido, mais especificamente no ano de 1980. A entrevista foi concedida por Jorge Goulart, cantor com relevância significativa na música popular brasileira devido ao seu perfil militante na divulgação do estilo musical, além de ter incentivado muitos compositores e sambistas que não

³²⁸ SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba...** *op. cit.*, p.98

tinham oportunidades e espaço na mídia para mostrar seus sambas gravando as músicas deles. Jorge, inclusive, foi intérprete do samba “O último baile da monarquia” de autoria de Silas de Oliveira.³²⁹ A respeito de “Heróis da Liberdade”, Goulart salienta que:

Jaguar – (com a volta da luz e do gravador ligado) Conte a história do “Heróis da Liberdade” JORGE – **Durante seis anos pertenci ao Império Serrano. Por incrível que pareça, era a única escola que não sofria influência política.** A Portela, o Salgueiro, a Mangueira recebiam uma grande influência do Lacerda, mas no Império o pessoal era tão desligado que mesmo depois da revolução tinha lá no muro: “Viva Brizola”. **Viviam desligados de política e de bicheiros, às bases das raízes do Morro da Serrinha,** de Mano Décio, de Silas de Oliveira... De 67 para 68 o Império fez um samba-enredo chamado “Heróis da Liberdade”, em que cantava e narrava a história de Tiradentes. Acontece que com a revolução de 64 entrou pra Chefe da Polícia um Gustavo Borges, que cismou com esse samba do Império. (grifo nosso)

Jaguar – *Como era mesmo a letra?*

JORGE – Silas de Oliveira dizia: “Ao longe soldados e tambores/ alunos e professores/ acompanhados de clarins/ cantavam assim/ Já raiou a Liberdade/ a Liberdade já raiou/ esta brisa...” Aí diz Gustavo Borges em plena avenida: “Cortaremos esse samba. O Império Serrano não sai”. Foi um pega pra capar! Corri pro Ribamar e disse: “Vamos arrebeitar o samba duas escolas antes”. O Império tinha de 4 a 5 mil pessoas, a bateria uns 350, e eu tinha um diapasão no bolso pra puxar o samba. Eu arrebeitava o samba indo de ala em ala, com um megafone na boca, a bateria em cadência lenta. Quando explodi o samba, aí falei pro presidente: “Agora manda eles pararem a nossa boca. Acho que só com canhão”. E o Império atravessou a passarela com “Heróis da Liberdade”, o povo todo cantando.³³⁰

A entrevista acima nos traz elementos interessantes a serem observados e reforçados. A ideia de que o Império não estava à mercê de nenhum patrono – principalmente se tratando do regime militar – é uma delas, retomando a discussão elencada por Valença e Valença.³³¹ Ademais, o impasse de mesmo após passar pelo crivo da censura, ainda assim tentarem impedir que o samba fosse cantado no dia do desfile. Em contraponto, a estratégia utilizada por Goulart ao ovacionar o samba enredo junto ao público presente a fim de demonstrar a adesão dos foliões ao samba daquele ano mesmo em meio a perseguição política, uma vez que o samba fora taxado de subversivo:

A Delegacia de Ordem Política e Social julgou o samba um tanto subversivo. Chamou os autores para explicarem suas “intenções”. Mano Décio diz que levaram uma “chamada” do general França.

A este general superior, Silas de Oliveira (...) respondeu:

³²⁹ Verbete “Jorge Goulart”. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira.**

Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/artista/jorge-goulart/> > Acesso em: 10 de março de 2025

³³⁰ O Pasquim (RJ). **Edição de 14 de novembro a 21 de novembro de 1980.** p, 13. Disponível no endereço: <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22imp%c3%a9rio%20serrano%22&pagfis=21953>>

³³¹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano... op.cit.** p.160

– “Eu não tenho culpa de retratar a História, não fui eu que a escrevi. Como eu fiz, o senhor poderia ter feito.”
Quando chegou em Vaz Lobo, de volta da DOPS, a turma começou a “encarnar”:
– “Ei, malandro! Subversivo, hein?”
Silas, respondeu:
– “Operário não pode ter ideologia.”³³²

O que acontecera com o Império Serrano torna-se de conhecimento geral no mundo do samba, pois além da exigência da mudança da letra há também os episódios de apreensão dos sambistas. Essa mudança é realizada pelos compositores – Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira –, o que permite que o samba chegue ao desfile.³³³ O grande impasse a respeito da letra, numa vertente mais popular, se justifica pelo fato de o samba conter a palavra “revolução” em um dos seus versos e, de acordo com os censores, essa palavra fazia alusão a passeata dos cem mil que ocorrera no ano anterior organizada por estudantes jovens com o objetivo de trazer a volta da democracia. No entanto, mesmo com a justificativa dos compositores, a relutância dos censores fez com que a palavra “revolução” fosse trocada por “evolução”.³³⁴

O contexto no qual esse episódio estava inserido, justifica boa parte de toda essa efervescência gerada. Pedro Migão – escritor e responsável pelo canal do *Youtube* “Ouro de Tolo” – destaca através do *website Galeria do samba* algumas observações a respeito desse contexto, de acordo com Migão, naquele momento

[o] clima político, à época, era irrespirável. O AI-5, ato ditatorial do governo militar que restringia barbaramente as liberdades individuais, fechava o Congresso Nacional, institucionalizava a Censura e prendia e torturava todos àqueles que se opunham ao governo havia acabado de ser editado, em 13/12/1968. O Regime Militar se fechava e calava, no grito ou na pancada, as vozes dissidentes. [...] É neste cenário que o Império Serrano apresenta como seu enredo um título sugestivo: “Heróis da Liberdade”. A proposta era a de mostrar ilustres brasileiros que lutaram pela liberdade no transcurso de nossa história - desde o Movimento Nativista da Batalha de Guararapes contra os holandeses até os pracinhas da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na II Grande Guerra.³³⁵

A partir da citação acima, saltam aos olhos as informações que imprimem a relação ainda mais autoritária do regime para os setores civis, além das deixas que levaram a suspeição e a vigilância para com a agremiação. Em tempos “irrespiráveis”, tal qual dito por Pedro Migão,

³³² CRUZ, Tamara Paola. *As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...* *op.cit.*, p. 107

³³³ CRUZ, Tamara Paola. *As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...* *op.cit.*, p. 108

³³⁴ LIMA, Tainá Rodrigues de. *Batuques, censura e contravenções...* *op.cit.*, p. 40

³³⁵ MIGÃO, Pedro. *Samba de terça: Heróis da Liberdade*. Galeria do samba – Rio de Janeiro. Disponível no endereço:
<https://galeriadosamba.com.br/artigos/herois-da-liberdade/samba-de-terca/320/#google_vignette> Acesso em: 13 de março de 2025.

tratar de questões atreladas a liberdade e de personagens da história brasileira que lutaram por ela “levantam bandeiras” para os olhares dos ditadores. Outrossim, a postura de vigilância era encarada com “normalidade” para os sambistas, o que é possível observar através da fala do compositor Newton da Portela – em entrevista realizada para pesquisa de Tamara Cruz – ao se referir ao ocorrido com o Império Serrano em Heróis da Liberdade. Para o compositor, o carnaval em tempos de ditadura era “[n]ormal com muita censura! Houve até gente presa! (risos) No Império Serrano prenderam todo mundo, porque o Império Serrano trouxe o enredo... É... deixa eu ver... Eu vou cantar o samba enredo pra você... Eles prenderam todo mundo, mandaram mudar a letra e tudo!”³³⁶

A sensação de estarem acostumados com a presença da censura é frequente nas relações desse período em destaque, porém, não apenas nele. Durante a trajetória das escolas de samba essa permanência acompanha os cursos da história dessas agremiações. Cruz nos traz em sua discussão que “Para o Sr. Newton a censura era vista com “normalidade”, isto é, algo frequente ao trabalho nas escolas de samba. Já que passaram os anos e o poder mudou de “mãos”, o exercício da censura saiu dos civis para os militares, mas a repressão sobre samba e sambistas se manteve.”³³⁷. Ou seja, o que ocorre ao longo do tempo são as mudanças dos grupos de domínio e concorrências por essas instituições, ora os governantes, ora os patronos, ora presidentes e diretores ou até mesmo uma combinação de mais de um desses elementos a fim de assumirem o controle e as rédeas desses espaços, numa constante disputa identitária.

Ao que nos cerce falar sobre o período de vigência do AI-5, a obra de Zuenir Ventura, “1968: o ano que não terminou” nos traz uma visão bem elucidada e com informações importantes para engrandecerem nossa dissertação. Acreditamos ser fundamental entender esse denso contexto para fortalecer o que estamos discutindo. De acordo com Ventura, os momentos que antecedem a assinatura do ato assemelhavam-se a uma “missa negra”, uma vez que aqueles que estavam presentes não eram nem um pouco ingênuos naquele ambiente. Era do conhecimento de todos que o ato era sinônimo de uma ditadura explícita com efeitos consideráveis³³⁸:

Como anunciava o texto que todos foram obrigados a ler, ia-se fechar o Congresso por tempo indeterminado, interrompiam-se as garantias constitucionais de vitaliciedade, inamabilidade e estabilidade, podia-se cassar, demitir, transferir, reformar funcionários civis e militares à vontade e suspendia-se o habeas corpus, o que — com o reforço da posterior Lei de Segurança Nacional — permitia manter

³³⁶ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p. 108

³³⁷ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit*, p. 108

³³⁸ VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.259

qualquer preso acusado de delito político em regime de incomunicabilidade por dez dias — cinco a mais do que o Alvará de 1705, usado para extorquir as confissões dos Inconfidentes.³³⁹

Além da retirada de cena do Congresso, fazendo com que consequentemente o controle de tudo estivesse na mão do ditador, a medida tomada pelo ato visava proteger o país de riscos de desordem e de ameaças ao desenvolvimento do Brasil. Sendo assim, no entendimento dos executores do AI-5 “nenhuma consideração de ordem puramente formal nos deve afastar da responsabilidade de assegurar a ordem e a tranquilidade para o trabalho e o desenvolvimento”³⁴⁰. No entanto, de acordo com Ventura, o que estava implícito era que a edição do ato pretendia não apenas combater aqueles considerados como subversivos, mas tornar inocentes alvos de suspeição³⁴¹ e era por esta questão que ele entregava plenos poderes e grandes decisões centralizadas em uma só pessoa.

Às 22h30min, o ministro da Justiça e o locutor Jorge Cury liam, em cadeia de TV, os seis considerandos e os 12 artigos que compunham o Ato Institucional nº 5, e mais o Ato Complementar nº 38, que decretava o recesso do Congresso. Foi uma leitura monótona e ameaçadora como uma sentença de morte: "O presidente da República poderá decretar..." repetiu incansavelmente o locutor. A exemplo daquelas orações, todas regidas por um único sujeito, **90 milhões de brasileiros, a partir daquele momento, iriam ser comandados também por uma única vontade.**³⁴² (grifo nosso)

É sob este clima – com um espaço de dois meses e quatro dias da edição do AI-5 – que o Império Serrano se propõe a apresentar-se com Heróis da Liberdade, sofrendo as represálias por isso tal qual começamos a esmiuçar. Como nos explicita Pedro Migão:

Como seria de se esperar, a escola teve problemas com o Estado. De acordo com o depoimento de Sérgio Cabral em seu livro sobre as escolas de samba cariocas [...] Silas de Oliveira, um dos autores do samba, foi convocado para dar explicações ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), temido órgão de repressão à época. Ele saiu-se do embaraço alegando que o samba falava apenas de heróis e da liberdade do passado [...]

Entretanto, bastava ver a letra do samba para se perceber o potencial "subversivo" - na visão das autoridades - que ele continha. Naturalmente, o Império Serrano naquele ano se tornou a escola preferida de todos aqueles que faziam oposição ao regime e ainda não estavam presos. Criou-se uma expectativa imensa sobre o desfile.

A verde e branca da Serrinha foi a sétima escola a desfilar, já no início da manhã de 17 de fevereiro de 1969. **Coincidentemente, no momento em que a escola iniciava seu desfile aviões da Força Aérea começaram a sobrevoar a Candelária, dando**

³³⁹ VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou... *op. cit.*, p. 259

³⁴⁰ VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou... *op.cit.*, p.262

³⁴¹ VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou... *op.cit.*, p.262

³⁴² VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou... *op.cit.*, p. 263

rasantes e fazendo muito barulho a fim de atrapalhar o cortejo da escola. O clima era muito hostil.³⁴³ (grifo nosso)

É curioso observar mais uma vez que, mesmo com a justificativa de Silas, além da mudança da palavra “revolução”, ainda assim não fora suficiente para que as autoridades deixassem o desfile “em paz”. Tal qual na entrevista de Jorge Goulart, como na citação em destaque – em especial, o grifo sinalizado por nós – é possível notar a tentativa de boicote ao desfile da agremiação, mostrando mais uma vez que o clima de fato, além de hostil, se mostrava sufocante, irrespirável e problemático. Entretanto, a escola de samba teve destaque e favoritismo entre aqueles que estavam presentes em sua apresentação e para além do que fora executado no dia do desfile mesmo não arrematando um primeiro lugar na competição:

Na apuração a escola obteve o quarto lugar entre dez escolas, com 113 pontos - dezesseis atrás da campeã Salgueiro, com belo samba de exaltação à Bahia. Entretanto, ficou o recado e o lamento do povo brasileiro, sufocado e oprimido, vocalizado por talvez o maior compositor de sambas enredo de todos os tempos, Silas de Oliveira - em parceria com Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira [...] O samba se tornaria um daqueles que ultrapassam as fronteiras do samba de enredo e se tornam clássicos da música brasileira. Foi gravado entre outros por Roberto Ribeiro, Martinho da Vila, João Bosco, Chico Buarque de Holanda e Maria Rita, a gravação mais recente.³⁴⁴

Ademais, os comentários sobre Heróis da Liberdade ser considerado um dos melhores sambas de enredos estamparam as páginas dos jornais de 1969, inclusive, antes da apresentação da escola. É o que podemos observar através da matéria de Juvenal Portella para o *Jornal do Brasil* sobre o LP lançado para divulgar os sambas de enredo, ao dizer que:

Sem dúvida alguma o melhor de todos os sambas mostrados é o da Império Serrano, pela extraordinária melodia, enorme poder de comunicação, alta sensibilidade em alguns versos, como os seguintes: “Esta brisa que a juventude afaga, esta chama que ódio não apaga pelo universo,/ é a evolução em sua legítima razão.” [...] Este disco serve, sobretudo, para que se aprenda a cantar o samba das Escolas – e ainda há tempo para isto – a fim de, no domingo, contribuir para a beleza do espetáculo. **E que se aprenda o da Império Serrano, o melhor samba-enredo dos últimos anos.**³⁴⁵ (grifo nosso)

³⁴³ MIGÃO, Pedro. **Samba de terça**: Heróis da Liberdade. Galeria do samba – Rio de Janeiro. Disponível no endereço: <https://galeriadosamba.com.br/artigos/herois-da-liberdade/samba-de-terca/320/#google_vignette> Acesso em: 13 de março de 2025.

³⁴⁴ MIGÃO, Pedro. **Samba de terça**: Heróis da Liberdade. Galeria do samba – Rio de Janeiro. Disponível no endereço: <https://galeriadosamba.com.br/artigos/herois-da-liberdade/samba-de-terca/320/#google_vignette> Acesso em: 13 de março de 2025.

³⁴⁵ Juvenal Portella. *Jornal do Brasil* (RJ). **Edição de 12 de fevereiro de 1969**. p. 2. Disponível no endereço: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22imp%c3%a9rio%20serrano%22&pagfis=129373>

Para além da ênfase dada pelos críticos e ouvintes, o samba também recebeu seu devido reconhecimento no mesmo ano pelo Museu da Imagem e do Som:

O enredo é **Heróis da Liberdade**, com um samba de Silas de Oliveira, Mano Décio e Manuel Ferreira. O samba foi escolhido pelo Museu da Imagem e do Som como o melhor samba-enredo de 1969, e eleição de Jorginho do Império para cidadão-samba também demonstra que a sorte está voltando para a escola verde e branca.³⁴⁶

Torna-se interessante trazer como destaque algumas observações que acabam convergindo entre si devido a trajetória do samba e das escolas de samba. Ao ressaltarmos as tentativas de boicote a Heróis da Liberdade, além da “normalidade” com que se refere Newton da Portela a questões atreladas a censura e perseguição as agremiações, remontamos a repressão dada às culturas de diáspora oriundas da cultura africana desde a sua formação— no qual se encaixam nossos objetos de estudo —, dessa forma, podemos dizer que:

Nas primeiras décadas do século XX, além de objeto de desqualificação, muitas manifestações da cultura afro-brasileira eram reprimidas, inclusive por ação policial, como foi o caso do samba. Nascido num período de forte repressão e num ambiente propício à expansão da violência, **o samba das escolas foi cercado, em sua prática, de diversas formas, como limitação de espaço e tempo; obrigação de registro policial para funcionamento das agremiações, aprovação de roteiros de suas passeatas e desfiles; porte de instrumentos fora do espaço de exibição etc.** (grifo nosso)³⁴⁷

Logo, podemos dizer que algumas das experiências vividas durante o período ditatorial foram nada mais nada menos que aprimoramentos de práticas que já faziam parte do contexto do samba e das agremiações desde seus primeiros passos. Sendo assim, o que temos nesse cenário são resultados de permanências históricas adaptadas às necessidades dos opressores. Porém, ainda que “acostumados” de certa forma com esse tipo de tratamento, para os sambistas isto não era sinônimo de inércia, já que mesmo inseridos em logísticas que tentavam causar seu silenciamento, ainda assim não se permitiram sucumbir.

De acordo com Luiz Antonio Simas, as culturas de diáspora são culturas obrigatoriamente coletivas, logo, os episódios acima enfrentados pelo samba e pelas escolas de samba não os conduziram ao esquecimento graças a essa coletividade e a sua capacidade de se

³⁴⁶ Jornal do Brasil (RJ). **Edição de 16 de fevereiro de 1969 e 17 de fevereiro**. p. 5. Disponível no endereço: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22imp%c3%a9rio%20serrano%22&pagfis=129537>

³⁴⁷ SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba...** op. cit, p. 240

reinventar e se transformar ao longo do tempo, garantindo a sua sobrevivência.³⁴⁸ Mesmo com as tentativas de controle, os sambistas continuavam seu percurso de construção do carnaval das escolas de samba. Mesmo com as tentativas de sabotagem, o Império Serrano graças à coletividade do povo, fez com que seu desfile e seu samba enredo do ano de 1969 se tornassem memoráveis em seu tempo e para além dele.

Ademais, Heróis da Liberdade não fora o único momento em que o Império Serrano vive episódios de censura. Conseguimos identificar dois outros ocorridos em que a agremiação e seus componentes queixaram-se por estar na mira da vigilância. Um dos episódios, por sinal, diz respeito a um período anterior ao regime militar e fora encontrado em um dos periódicos do *Jornal do Brasil (RJ)* com veremos a seguir:

DITADOR, NÃO

As “fôrças ocultas”, como dizem os sambistas, apareceram de nôvo em 1960, quando o Império foi obrigado a mudar o enredo às vésperas do carnaval. A confusão foi causada pelo samba de Mano Décio da Viola, tratando do tema Guerra do Paraguai, que falava no “ditador Solano Lopez.” A Embaixada do Paraguai protestou e o Império teve de mudar, em nome da Operação Pan-Americana”.³⁴⁹

De acordo com a página oficial do Império Serrano na rede social *Facebook*,

[o] enredo falava da Guerra do Paraguai e o samba-enredo “Medalhas e brasões” gerou um conflito diplomático. Na letra de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, Francisco Solano López é citado como ditador e o Paraguai, como país invasor. “O domínio imaculado do Império foi violado por Solano, o ditador. Percebendo que vacilara o nosso Ministério em não enviar ultimato àquele agressor, ôô. Sua Majestade, nosso valente imperador, declarou guerra ao Paraguai, o país invasor...”³⁵⁰

A obra de Valença e Valença traz consigo informações sobre esse episódio ressaltando que no ano de 1960, este acontecimento rendeu uma ampla cobertura da imprensa, uma vez que o Departamento de Turismo e o Itamaraty intervieram no processo, acatando a reclamação da embaixada paraguaia que entendeu de maneira desrespeitosa a abordagem do enredo pela escola de samba.³⁵¹ Quatro anos antes do início do regime militar podemos observar a ação de

³⁴⁸ SIMAS, Luiz Antonio. *Uma história social do samba...* op.cit

³⁴⁹ Editoria de pesquisa. *Jornal do Brasil (RJ). Edição de 19 de fevereiro de 1972*, p. 12. Disponível no endereço: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22her%C3%B3is%20da%20liberdade%22&pagfis=228774>

³⁵⁰ LEITE, Eraldo. “**O Campeão voltou**”. Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2018. Império Serrano Oficial. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/ImperioSerranoOficial/posts/o-campe%C3%A3o-voltoucampe%C3%A3o-em-ano-de-crie-e-tumulto-na-apura%C3%A7%C3%A3o-imp%C3%A9rio-serrano-v/1848568185166869/>>

Acesso em: 19 de março de 2025

³⁵¹ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano...* op.cit, p.117-118.

um agente que posteriormente seria parte importante da ação da censura: o Departamento de Turismo. Ainda sobre esse evento, Cruz nos acrescenta uma interessante informação ao dizer que

[c]ontrariando, a fase “democrática” vivida do pós Estado Novo, o episódio acima flagra a ação política atenta do governo sobre as agremiações carnavalescas durante ao período da “redemocratização” (1945 a 1964). Mais ainda, denota a ação *controladora/ censora* que poderia se dar através da ação violenta da polícia ou diplomática do Itamarati, “influenciando” diretamente na elaboração dos enredos pelas escolas de samba, caso “fosse necessário”.

Tais acontecimentos ao longo da “redemocratização” brasileira evidenciam como este tipo de ação controladora e censora se tornavam recorrentes, principalmente a partir do golpe civil-militar de 1964, sob um novo e amplo aparato estatal, criado pelos militares garantindo “autoridade” e “legalidade” ainda maiores à censura através do próprio estado.³⁵²

Em outras palavras, reforçamos nossos argumentos ao dizer que os produtos oriundos das culturas de diáspora africana sempre estiveram sobre vigilância o longo da sua trajetória, moldando-se à necessidade e em menor ou maior frequência a depender do seu contexto, mas nunca passando despercebidas pelas autoridades vigentes. A diferença entre 1960 e o pós-1964 é que, na primeira demarcação temporal, o foco estava na manutenção da ordem e o controle das diversões públicas, visto que – como já destacamos – durante o período varguista as agremiações serviram enquanto veículos de propaganda do projeto nacionalista. Já durante o governo militar, manter a ordem não era suficiente, era necessário combater a “infiltração” do inimigo comunista e subversivo que poderiam se fazer presentes, inclusive, dentro dos ambientes das escolas de samba.³⁵³

O último evento que iremos mencionar para trazer mais um exemplo de censura ao Império Serrano está presente no relato dado pelo compositor Aluísio Machado para a série documental Enredos da Liberdade. De acordo com Aluísio, ele também fora levado para prestar esclarecimentos sobre seus ideais políticos devido as suas composições:

De meio de ano eu fui parar na Barão de Mesquita, na polícia do exército, taxado como subversivo. Aí na portaria era um, um componente da... da comissão de frente da Portela... Ele me viu entrando... No outro dia Madureira toda sabendo que eu tava preso, que tava subversivo, que eu era isso e aquilo.

Mas o comandante perguntou: “Por que você canta essas músicas?” Aí eu digo: “É porque eu gosto.” “Qual é a sua ideo... ideologia?” Eu dei uma de João Sem Braço, né? “Não entendi. O que é ideologia?” “Qual é o teu partido?”. Eu digo: “Eu sou do partido alto” [risos].³⁵⁴

³⁵² CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar...** *op.cit.*, p. 26

³⁵³ CRUZ, Tamara Paola. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na ditadura militar.** *op.cit.*, p. 26.

³⁵⁴ REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. Episódio 1. **Um sonho que resiste 1980-1981**, *In: Enredos da liberdade...* *op. cit.*, 8min4s – 8min49s.

Segundo o recorte do episódio, o relato promovido na entrevista ocorre entre 1980 e 1981. Ao levantarmos uma breve pesquisa, encontramos de maneira mais detalhada uma entrevista também recente de Aluísio Machado para o canal do *Youtube* do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ) mencionando esse episódio. Entretanto, antes de nos debruçarmos sobre esse acontecimento, consideramos importante destacar as contribuições e participação de Aluísio Machado enquanto compositor e sambistas.

Natural de Campos dos Goytacazes, sua família vem para o Rio de Janeiro e reside em diversos bairros da Zona Norte da cidade, momento em que começa a ter contato com as escolas de samba, conhecendo o Império Serrano através do seu irmão mais velho que foi passista da agremiação. Em sua adolescência, trabalhou enquanto estofador e, posteriormente, foi funcionário do Tribunal Marítimo, exercendo cargos de arquivista e na área da contabilidade.³⁵⁵

Tal qual Silas de Oliveira, Mano Elói e Mano Décio da Viola, Aluísio Machado está entre os grandes nomes do Império Serrano e é o maior vencedor de sambas de enredo pela agremiação, totalizando o número de 17 sambas campeões, sendo o último o que fora levado para o desfile de 2025 – homenageando Beto Sem Braço, também compositor da escola –, inclusive, ao lado de Beto Sem Braço foi campeão de memoráveis sambas da história do Império Serrano, tais quais: “Bum bum paticumbum prugurundum”, “Mãe, baiana mãe”, “Fala, Serrinha! A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor”, entre outros.³⁵⁶ Logo, há uma grande trajetória dentro do mundo do samba enquanto compositor, no entanto, de acordo com Aluísio, sua participação dentro da agremiação teve passagem por outros setores; participou da bateria tocando o instrumento do reco-reco, além de ter sido passista e também mestre sala. Essas e demais informações podem ser observadas na entrevista concedida para o AGCRJ que faz parte do projeto “Depoimentos Cariocas” organizado pela instituição.³⁵⁷

Em entrevista, Aluísio Machado revela que durante um tempo da sua vida fez parte da União Nacional dos Estudantes (UNE) e que aprendera com Silas de Oliveira fazer aquilo que definiam como “samba de protesto”. Graças a essa aproximação com o movimento, fazia frequentes apresentações no Teatro Opinião para a massa de estudantes que também era

³⁵⁵ MACHADO, Aluísio. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/aluisio-machado/>>

³⁵⁶ MORAIS, Matheus, MEIRA, Rhyann de. **História no Império Serrano!** Aluísio Machado vence pela 17ª vez e assina obra que homenageia Beto Sem Braço. Rio de Janeiro, Disponível no endereço: <<https://carnavalesco.com.br/historia-no-imperio-serrano-aluisio-machado-vence-pela-17a-vez-e-assina-obra-que-homenageia-beto-sem-braco/>>

³⁵⁷ AGCRJ. **Depoimentos Cariocas** – Aluísio Machado. *Youtube*, 10 de dezembro de 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r766sBoAuek>> 1h22min5s. Acesso em março de 2025.

associada a organização que o aclamavam e o consideravam como “visionário” devido ao teor das suas canções. A trecho da entrevista que citamos acima, na qual Aluísio foi considerado como subversivo, aconteceu após uma de suas apresentações no Teatro Opinião ao cantar a música “Efeitos da evolução” de composição própria e gravada posteriormente por Martinho da Vila.³⁵⁸

O compositor canta a música durante a entrevista a qual achamos necessário trazer a letra enquanto destaque para entender um pouco mais as motivações que os colocaram enquanto subversivo:

Até as estações do ano/ Já perderam seu valor/ Primavera no outono/ E faz frio no calor/ Tem muito mais/ Basta querer raciocinar/ Imagine minha gente/ Vindo a bomba nuclear/ Se o mar recuperasse/ Seu verdadeiro lugar/ Eu na minha ignorância/ Não consigo ignorar/ De que vale a inteligência/ Quando a tendência é má/ **Vejo a dona ciência/ De braços com a evolução/ Caminhando a passos largos/ Para extermínio/ Vejo o polo degelar/ Sinto a poluição/ Vejo a guerra se alastrar/ É irmão matando irmão/** E de tanto analisar/ Tirei essa conclusão/ **Se o cristo aqui voltar/ Com a intenção de nos salvar/ Será preso, algemado/ E nem vai poder falar.**³⁵⁹ (grifo nosso)

A letra da música, em especial os trechos com grifos nos remetem as observações que fizemos ao analisar a entrevista de Leci Brandão e também a menção feita a canção “Aruanã Açu” de Martinho da Vila, na qual ambas as questões faziam críticas aos processos de avanço do progresso brasileiro e foram enquadrados enquanto “subversivos” “tendência comunistas”, pois mesmo trazendo fatos reais, por terem uma visão negativa sobre os feitos do regime, não eram bem-vistos. Assim, podemos dizer que o conteúdo da letra da música de Aluísio Machado é um retrato dessa experiência, uma vez que ao se propor em falar sobre poluição, extermínio, guerras, mudanças climáticas, entre outros assuntos abordados que seriam, justamente, os “efeitos da evolução” trazidos com o progresso, acabara por ser enquadrado a se justificar.

Além disso, Aluísio também destaca uma outra canção sua que fez parte das autoridades. Esta de nome “A humanidade” da qual destacaremos alguns trechos:

A humanidade entrou em choque/ Ninguém se entende mais/ Os homens na face da terra/ Não querem paz, só pensam em guerra/ Querem alcançar o infinito/ Querem conseguir o que não está escrito/ O mal suplantou a bondade/ A mentira superou a verdade/ [...] Os direitos humanos são iguais/ Mas existem as classes sociais.³⁶⁰

³⁵⁸ AGCRJ. **Depoimentos Cariocas** – Aluísio Machado. *Youtube*, 10 de dezembro de 2024... *op.cit* 26min16s - 33min56s

³⁵⁹ MACHADO, Aluísio. **Efeitos da evolução**. In: DA VILA, Martinho. **Verso... Reverso**. São Paulo, RCA Victor, 1982. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/martinho-da-vila/287360/>>

³⁶⁰ MACHADO, Aluísio. **A Humanidade**. In: Velha Guarda do Império Serrano. **Um show de velha guarda**. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2006. Disponível em:

Podemos trazer à luz novamente uma reflexão feita por Pedro Ivo Teixeirense acerca da investida do governo ditatorial em acusar indivíduos de querer subverter a ordem nacional que estava tentando se estabelecer de acordo com a lógica do regime militar.³⁶¹ Dessa forma, trazer em uma letra de música a noção de que havia uma divisão de classes no Brasil, momentos de guerra e disputa, eram questões bem problemáticas, pois iam de encontro com a noção de unidade que o regime pregava, além de trazer à tona noções do comunismo vinculadas à luta de classes. Essa noção de “união” e “harmonia” pode ser comparada às questões tratadas por Lucas Pedretti, ao ressaltar em seu trabalho que a ditadura negava a presença do racismo, reforçando o mito da democracia racial, logo, tratar de problemáticas ligadas à raça era sinônimo de causar desarmonia a convivência pacífica com a qual viviam negros e brancos no Brasil.³⁶² Além disso, a Doutrina de Segurança Nacional rejeitava a ideia da divisão da sociedade em classes, pois os conflitos entre elas iam de encontro à noção de unidade política, elemento fundamental para o discurso da DSN. Sendo assim, aqueles que pregasse essa divisão eram taxados de subversivos.³⁶³

Retomando as prerrogativas que envolvem as canções de Aluísio Machado, o compositor explica que sua situação com os militares foi intermediada por uma amiga que na época namorava um tenente e que sabia que Aluísio não possuía envolvimento com partidos políticos. Ao verificarem que a ficha dele no exército, o compositor foi questionado “Por que você não muda de lado?” “Que lado?” “Não muda de posição” “Eu tô do meu lado!” após dar a resposta de que era “do partido alto”, conseguiu arrancar gargalhadas dos militares e quebrar do clima desagradável que havia sido formado e foi liberado para casa.³⁶⁴

Aluísio segue a entrevista relatando que continuou cantando as músicas pelas quais fora questionado. No entanto, compôs uma música para amenizar a situação e em forma de resposta a censura. De acordo com o compositor, muitos pensam que a música trata de uma questão romântica, no entanto, mas na verdade é um samba de protesto de nome “Minha filosofia”. Aluísio afirma que os versos “Vai passar/ Esse mal-estar/ Esse nó na garganta/ Deixa estar/ O

< <https://www.letras.mus.br/velha-guarda-do-imperio-serrano/1191804/> >

³⁶¹ TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo...** *op.cit.*, p. 46

³⁶² PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit.*, p. 87-88

³⁶³ PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura...** *op.cit.*, p. 69

³⁶⁴ AGCRJ. **Depoimentos Cariocas** – Aluísio Machado. *Youtube*, 10 de dezembro de 2024... *op.cit* 26min16s - 33min56s

próprio tempo dirá/ Água demais mata a planta”³⁶⁵ retratam sua indignação com o regime militar, dizendo que um dia todos os efeitos e truculências da ditadura acabariam.³⁶⁶

É interessante observarmos a estratégia do compositor e ao mesmo tempo retomarmos a questão da subjetividade utilizada pelos censores ao averiguarem aquilo que estava passível ou não de censura. Aluísio é questionado por ser partidário em duas questões nas quais não tinha a intenção de defesa de nenhum partido, além de declarar na entrevista que nunca fora membro de nenhum partido político, mas ainda assim, fora alvo da repressão. Entretanto, no momento em que compõe uma música em que direcionava críticas ao regime, não passa por nenhuma ação repressiva. Essas observações nos trazem novamente os questionamentos de Carlos Fico ao dizer que muitas decisões eram tomadas a partir de impressões pessoais dos que estavam avaliando e, conseqüentemente, do seu subjetivismo, deixando em segundo plano possíveis critérios que pudessem embasar as ações dos censores.³⁶⁷

As fontes e elementos trazidos nesse capítulo nos permitiram mapear e adentrar o universo do Império Serrano e os incorrências sofridas por essa agremiação durante o regime militar, além de perceber que situações de censura aconteceram mais de uma vez, reafirmando o que outrora já discorremos sobre os olhares atentos do regime às diversões públicas, o que engloba o mundo das escolas de samba. Entretanto, as tentativas de silenciamento e de construção de memórias que apagassem esses sambas para posteridade, se mostraram falhas, uma vez que são recordados e memorados até hoje com um saudosismo positivo.

³⁶⁵ MACHADO, Aluísio. **Minha filosofia**. In: MACHADO, Aluísio. Os Meninos do Rio. Rio de Janeiro, Carioca Discos, 2000. Disponível em:

<<https://www.letras.mus.br/aluizio-machado/1824313/>>

³⁶⁶ AGCRJ. **Depoimentos Cariocas** – Aluísio Machado. *Youtube*, 10 de dezembro de 2024... *op.cit* 26min16s - 33min56s

³⁶⁷ FICO, Carlos. “**Prezada censura**”.... *op. cit*, p.266

CONCLUSÃO

Ao final deste trabalho de pesquisa, chego a algumas conclusões a respeito da análise dos mecanismos de controle e tutela exercida sobre as agremiações do samba, no recorte temporal indicado de 1969 a 1982, período este marcado pela ditadura civil – militar e no recorte espacial, ou seja, o espaço em que se encontra este objeto de estudo: a cidade do Rio de Janeiro. Se é sabido o quanto o samba se forma e se molda a partir das precariedades e mazelas da sociedade, consideramos todo este histórico e traçamos o paralelo com o período do regime militar, principalmente, após a repressão intensa decretada através do AI-5.

A cidade do Rio de Janeiro, é marcada pelo alto número de manifestações culturais, sendo a principal delas o carnaval. Em paralelo, é reflexo de uma sociedade repleta de desigualdades sociais. Sendo assim, ao falarmos de controle social, nos referimos diretamente às classes sociais mais marginalizadas. Levantando a questão social e colocando ela como uma diretriz, para se entender os motivos da repressão e controle latente perante as escolas de samba.

O povo por si buscava maneiras de sobrevivência e de manutenção dos programas culturais, fossem a clubes ou blocos secretos, os festejos eram presentes. Apesar de todo o aparelho repressivo do Estado mirar no mundo do samba, submetendo-o a mais intensa censura,

importantes líderes sociais se destacam na luta, como por exemplo Tia Ciata e tantos outros, tornando-se agentes muito importantes para o samba, o qual sofrera diversas represálias, precisando muitas vezes ser camuflado e escondido. Em contrapartida, essa população crescia e produzia cultura na mesma proporção, a consolidação das agremiações do samba foi o ponto crucial das manifestações artísticas por eles produzidas. Com o avançar do tempo, a história das escolas de samba foi tomando diversos moldes.

Para Thompson, a cultura popular é um campo de conflitos e de trocas, em que os elementos que seriam opostos acabam se misturando. Podemos associar os costumes às tradições das escolas de samba, que passam a sofrer rupturas e modificações a partir das normas impostas por quem deseja ter controle sob estas entidades recreativas. A censura, chega como a ação que está direta a esta cultura desenvolvida e ao Estado, a força dominante. No período da pesquisa, isto só se reforça devido à postura truculenta e repressiva adotada pelo regime ditatorial civil-militar. Os atos institucionais são provas disto.

Quando falamos de repressão, falamos de diversas formas e não apenas atos físicos. Se observa que mesmo que de maneiras diferentes, sempre houve controle das manifestações populares e meios de tentar contê-las, porém, estas buscaram caminhos para continuarem existindo. Constata-se nesta pesquisa – de maneira patente – as diversas formas de estratégias e oposição a censura e repressão, os envolvidos lutavam de diversos modos para ir contra a truculência do Estado. Havia também veículos sociais que colaboraram de alguma maneira com a censura. De certa forma, as emissoras de televisão ao submeterem os desfiles a tempos cronometrados e regulamentos mais rígidos, não favoreciam as escolas de samba e causavam muito descontentamento aos sambistas. Apenas, tempos depois, as escolas de samba começam a ser vistas como geradoras de lucro, atraindo personagens poderosos que se tornam grandes patrocinadores. É deste modo que se caminha para o modelo atual de escolas de samba e de transmissão de desfiles que temos, na atualidade.

Podemos concordar e constatar o que Thompson diz a respeito da cultura popular. Ela realmente acha brechas para manter a sua existência. Com as escolas de samba e todo seu imaginário cultural não seria diferente, portanto, até mesmo nos anos mais severos e repressivos da ditadura civil – militar, enxergamos uma diversidade de ações de resistência por parte das agremiações. Entretanto, não podemos deixar de evidenciar o quanto o regime ditatorial foi responsável pela aniquilação, exclusão e até mesmo, domesticação dos corpos sociais mais vulneráveis, logo, dos indivíduos marginalizados que em suma maioria faziam parte deste rol da cultura popular. Os dominantes fazem de tudo para excluir quaisquer tentativas de

manifestação cultural do povo subalterno, seja através de medidas autoritárias ou regulamentos abusivos. Eles encontram diversas formas para marginalizar ainda mais o povo.

Enquanto isso, observamos cada vez mais a arte ser produzida de maneira popular e sendo resistente ao sistema. Temos, então, a profissionalização das escolas de samba, as quais passam a gerar empregos para artistas atuarem na confecção dos desfiles. O processo criativo e produtivo das escolas de samba passa a ter um protagonismo. É desta forma que as agremiações caminham para a produção de desfiles gigantescos, como, por exemplo, o que vemos hoje em dia, e claro, isto corrobora para o aumento da disputa e rivalidade entre a entidades.

Podemos chegar à conclusão de que para além da tentativa de manter as agremiações dentro de suas métricas, fossem elas cunho moral, político ou burocrático por meio de regras de regulamentos, mudanças nas suas estruturas, entre outros pontos, elas também deveriam não incitar naquela ocasião ou em planos ideais futuros que fossem incoerentes com a lógica ditatorial. Sendo assim, as ramificações da censura são complexas e diversas dentro do mundo do samba. No entanto, ainda com as tentativas de promover determinados apagamentos existiram escolas de samba que deixaram suas marcas para posteridade fazendo justamente o movimento contrário à ideologia do sistema, resistindo às imposições do Estado. Do mesmo modo que o samba driblou todo o aparato estatal e sua repressão, desde seus primórdios de existência.

Esta pesquisa tem seu enfoque no Grêmio Recreativo Escolas de Samba Império Serrano, de forma mais específica, devido à luta de suas lideranças aos mandos e desmandos dos dominantes, diretamente a respeito do seu enredo Heróis da Liberdade o qual alcançou grandes proporções no ano de 1969, sendo considerado até hoje como um dos maiores sambas de enredo já escritos. No entanto, a agremiação e seus compositores enfrentaram momentos de censura pelo regime militar a este famoso enredo imperiano.

A escola de samba Império Serrano, desde seus primórdios é conhecida por não “ter um dono” ou patrono que a amparasse, dessa forma, conforme vimos, “O Império, que nasceu da necessidade de se fazer uma escola de todos, sem donos, continuava, mais de vinte anos depois, coerente com sua proposta inicial de respeito à liberdade, não só lhe prestando homenagem, mas praticando-a.”³⁶⁸ Portanto, se vê que a criação do Império Serrano trouxe inovações e um perfil de ainda mais seriedade servindo de exemplo para as demais agremiações, de certa forma

³⁶⁸ VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano...** *op.cit*, p. 160

causando uma revolução no meio das escolas de samba, trazendo o espírito de rebeldia e contrariedade ao sistema a estas.

A ideia de o Império Serrano não ter um “dono” ou “patrono” para sustentar a sua base, é uma perspectiva que causa grande orgulho aos seus componentes, uma vez que afirmam que “o Império veio com aquela força! É por isso que dizem que a origem do Império é o Cais do Porto. O Império nasceu rico, com dinheiro, mas de trabalhador, não foi de banqueiro!”³⁶⁹ Frases como essa ressaltam o caráter operário e trabalhador da escola de samba, reforçado também a resistência que a escola tinha perante o sistema.

Quando há toda uma medida repressiva ao Império Serrano, o mundo do samba toma logo conhecimento, o pedido de mudança da letra do samba vem arraigado de repressão e censura. Além da exigência direta de mudança na letra, há também os episódios de apreensão dos sambistas. Essa troca da letra realizada pelos compositores – Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira –, grandes figuras e protagonistas que permitem que o samba chegue ao desfile. Todo o impasse a respeito da letra, numa vertente mais popular, se justifica pelo fato de o samba conter a palavra “revolução” em um dos seus versos e, de acordo com os censores, seria essa palavra uma alusão à passeata dos cem mil que ocorrera no ano anterior organizada por estudantes jovens com o objetivo de trazer a volta da democracia. Foi com a justificativa dos compositores, juntamente com a relutância dos censuradores, que a palavra “revolução” foi trocada por “evolução”.

A sensação de estarem acostumados com a presença da censura, preconceitos e situação de apreensão ou repreensão, é frequente nas relações desse período em destaque, porém, não apenas nele. Durante a trajetória das escolas de samba essa permanência acompanha os cursos da história dessas agremiações. É sob este clima – com um espaço de dois meses e quatro dias da edição do AI-5 – que o Império Serrano se propõe a apresentar-se com Heróis da Liberdade, sofrendo as represálias por isso tal qual começamos a esmiuçar.

É curioso observar mais uma vez que, mesmo com a justificativa de Silas de Oliveira, além da mudança da palavra “revolução”, ainda assim não fora suficiente para que as autoridades deixassem de manter seus olhos atentos ao desfile. Tal qual na entrevista de Jorge Goulart, na qual é possível notar a tentativa de boicote ao desfile da agremiação. Apesar dos pesares, a escola de samba acabou tendo destaque e favoritismo entre aqueles que estavam presentes em sua apresentação e para além do que fora executado no dia do desfile mesmo não arrematando um primeiro lugar na competição. Ademais, os comentários sobre “Heróis da

³⁶⁹ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**... *op. cit.*, p. 151

Liberdade” ser considerado um dos melhores sambas de enredos estamparam as páginas dos jornais de 1969, inclusive, antes da apresentação da escola.

Logo, podemos dizer que algumas das experiências vividas durante o período ditatorial foram nada mais nada menos que aprimoramentos de práticas que já faziam parte do contexto do samba e das agremiações desde seus primeiros passos. Sendo assim, o que temos nesse cenário são resultados de permanências históricas adaptadas às necessidades dos opressores. Porém, ainda que “acostumados” de certa forma com esse tipo de tratamento, para os sambistas isto não era sinônimo de inércia, já que mesmo inseridos em situações que tentavam causar seu silenciamento, ainda assim não se permitiram sucumbir.

Mesmo com as tentativas de controle, os sambistas através de estratégias e negociações com o agentes do Estado não permitiram que sua produção cultural sucumbisse. O povo do samba continuava seu percurso de construção do carnaval das escolas de samba. Mesmo com as tentativas de sabotagem, o Império Serrano graças a coletividade do povo, fez com que seu desfile e seu samba enredo do ano de 1969 se tornassem memoráveis em seu tempo e para além dele. Ademais, “Heróis da Liberdade” não fora o único momento em que o Império Serrano vive episódios de censura. Conseguimos identificar outros episódios ocorridos em que a agremiação e seus componentes queixaram-se por estar na mira da vigilância. Um dos episódios, por sinal, diz respeito a um período anterior ao regime militar e fora encontrado em um dos periódicos.

As fontes e elementos trazidos nesta dissertação nos permitiram mapear e adentrar o universo do Império Serrano e as incorrências sofridas por essa agremiação durante o regime militar, além de perceber que situações de censura aconteceram mais de uma vez, reafirmando o que outrora já discurremos sobre os olhares atentos do regime às diversões públicas, o que engloba o mundo das escolas de samba. Entretanto, as tentativas de silenciamento e de construção de memórias que apagassem esses sambas para posteridade, se mostraram falhas, uma vez que são recordados e memorados até hoje com um saudosismo positivo.

Por fim, finalizaremos e concluiremos esta dissertação com a letra do samba do Império Serrano, para que se mostre todo o saudosismo e resistência imposta a escola de samba da Serrinha, em Madureira. Que a resistência continue presente no samba e seu povo como todo, assim como, a cultura popular se reinvente diante a todas as situações de controle e disputa identitária. Vejamos o famoso samba que é o eixo desta dissertação, para entender o seu valor em tempos de censura tão intensa.

“ Ô ô ô ô/ liberdade, senhor/ Passava a noite, vinha dia/ O sangue do negro corria dia a dia/ De lamento em lamento/ De agonia em agonia/ Ele pedia o fim da tirania/ Lá em Vila Rica/ Junto ao Largo da Bica/ Local da opressão/ A fiel maçonaria, com sabedoria/ Deus sua decisão lá, rá, rá/ Com flores e alegria veio a abolição/ A Independência laureando o seu brasão/ Ao longe soldados e tambores/ Alunos e professores/ Acompanhados de clarim/ Cantavam assim/ Já raiou a liberdade/ A liberdade já raiou/ Esta brisa que a juventude afaga/ Esta chama que o ódio não apaga/ Pelo universo é a evolução/ Em sua legítima razão/ Samba, oh samba/ Tem a sua primazia/ De gozar da felicidade/ Samba, meu samba/ Presta esta homenagem/ Aos heróis da liberdade.”

REFERÊNCIAS

- AGCRJ. **Depoimentos Cariocas** – Aluísio Machado. *Youtube*, 10 de dezembro de 2024.
Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=r766sBoAuek>> 1h22min5s. Acesso em março de 2025.
- AUGRAS, Monique Rose Aimee. **A ordem na desordem**: A regulamentação dos desfiles das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais". Rio de Janeiro, 1993.
- AZEVEDO, André Nunes de. **Da Monarquia à República**: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003, p. 61
- BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **A Escola de Samba “tira o negro do local de informalidade”**: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Rio de Janeiro, 2018, p.21-22
- BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. **Vigilância, repressão e temáticas negras nas escolas de samba durante a ditadura militar**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.39, n. 39021, 1-19, out.,2024; DOI: <https://doi.org/10.1590/39021/2024> P.6
- BEZERRA, Luiz Anselmo. **O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-flor no carnaval carioca**. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n 1, p. 139-150, 2009. p.146

- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.215
- CALICCHIO, Vera. **Dicionário Histórico-Biográfico do Brasil Republicano**. Verbetes “Ato Institucional n.5”. Disponível em: <<https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/atos-institucionais>>
- CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos**. Niterói: Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. p. 106
- DREIFUS, R.A. **1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe**. Petrópolis: Editora Vozes, 1981, p. 422
- FICO, Carlos. **“Prezada censura”: cartas ao regime militar**. *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5, p. 251-286, set. 2002 p.257-258
- FREIXO, Adriano de; TAVARES, Luiz Edmundo. **O samba em tempos de ditadura: as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970**. In: FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswaldo. (orgs). *A Ditadura em debate: Estado e Sociedade nos anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005, p. 129
- GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1989, p. 174
- GUIMARÃES, Valéria Lima. **O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945 – 1950)**, Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009, p.73
- HOBSBAWM, E. J. **A produção em massa de tradições: Europa, 1870-1914**. In: HOBSBAWM, E. J; RANGER, T. O. (Terence O.) (Orgs.). *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 2008, p. 3-4
- JOFFILY, Mariana. **O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento**. In: REIS, D; RIDENTI, M; MOTTA, R.P.S. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.159
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro, Boitempo, 2004, p.35
- LABEDIS. **Fundamentos das Escolas de Samba – Aula 3**. Youtube, 21 de Junho de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HSc0aW54WRc>> 1h18min41s. Acesso em Janeiro de 2025
- LEITE, Eraldo. **“O Campeão voltou”**. Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2018. Império Serrano Oficial. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ImperioSerranoOficial/posts/o-campe%C3%A3o-voltoucampe%C3%A3o-em-ano-de-crise-e-tumulto-na-apura%C3%A7%C3%A3o-imp%C3%A9rio-serrano-v/1848568185166869/>>

Acesso em: 19 de março de 2025

LIMA, Tainá Rodrigues de. **Batuques, censura e contravenções**: os conflitos e alianças originados na relação entre escolas de samba e ditadura civil-militar no Brasil. Seropédica, 2021, p. 38-39

LOPES, Nei, SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019 p. 226-227

MACHADO, Aluísio. **Efeitos da evolução**. In: DA VILA, Martinho. **Verso... Reverso**. São Paulo, RCA Victor, 1982. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/martinho-da-vila/287360/>>

_____. **Minha filosofia**. In: MACHADO, Aluísio. Os Meninos do Rio. Rio de Janeiro, Carioca Discos, 2000. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/aluizio-machado/1824313/>

_____. **A Humanidade**. In: Velha Guarda do Império Serrano. Um show de velha guarda. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2006. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/velha-guarda-do-imperio-serrano/1191804/>>

MARQUES, Grazielle Marcela Balieiro. **Os donos da canção**: um estudo sobre a relação das gravadoras com a ditadura militar brasileira, sob a ótica da censura (1966-1978). Seropédica, 2021, p.53

MATOS, Claudia de. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.47

MAZIERO, Ellen Karine Dainese. **Carnaval e moralidade durante a ditadura militar (1965-1979)**. Texto encaminhado ao XXVII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, Santa Catarina: UFSC, 2015. Disponível em<http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1441918121_ARQUIVO_Anais_EllenMaziero_ANPUH.pdf> Acesso em: 27 de Julho de 2023

MIGÃO, Pedro. **Samba de terça**: Heróis da Liberdade. Galeria do samba – Rio de Janeiro. Disponível no endereço: <https://galeriadosamba.com.br/artigos/herois-da-liberdade/samba-de-terca/320/#google_vignette> Acesso em: 13 de março de 2025.

MORAIS, Matheus, MEIRA, Rhyann de. **História no Império Serrano!** Aluísio Machado vence pela 17ª vez e assina obra que homenageia Beto Sem Braço. Rio de Janeiro, Disponível no endereço: <<https://carnavalesco.com.br/historia-no-imperio-serrano-aluisio-machado-vence-pela-17a-vez-e-assina-obra-que-homenageia-beto-sem-braco/>>

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Coleção BIBLIOTECA CARIOCA, 1995, p. 44

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**, 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.81

PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura**: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022, p.110

PORTELA CULTURAL. **Joel Menezes**. *Youtube*, 9 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JL_IenfveeM>. 1h55min. Acesso em Novembro de 2023

REDUZINO, Rodrigo Antonio, MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Enredos da liberdade** – O grito do samba pela democracia. Globoplay, 2023, Luis Carlos Fontes Filho, 3h5min.

ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia Aquino. **A Era das Demolições**: a cidade do Rio de Janeiro, 1880-1920. Contribuição ao Estudo das Habitações Populares (1866-1906). Coleção Biblioteca Carioca. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1986, p.78

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1ª ed. Rio de Janeiro. Mórula, 2018, p.114

SIMAS, Luiz Antonio. **Uma história social do samba**, 2020, Rio de Janeiro. **Curso online** [...]. [S. l.]: Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2020

_____. **O corpo encantado das ruas**, 2021, Rio de Janeiro. **Curso online** [...]. [S. l.]: Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2021. Disponível em: <https://oscorposencantadosdasruas.club.hotmart.com>

_____. **Crônicas exusíacas e estilhaços pelintras**. 1ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023, p.35

_____. **Uma História Social do Samba**, 2020, Rio de Janeiro. **Curso online** [...]. [S. l.]: Mata de Katendê Produções Culturais Eireli, 2020.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p.57

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.55

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.15-16

_____. **Lutando pela inclusão**: sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos de Vargas). *Textos escolhidos de cultura e arte popular*, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.79-98, 2007, p. 82

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum**: Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo. Companhia das Letras, 1998, p.19

TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **A invenção do inimigo**: história e memória dos dossiês e contradossiês da ditadura militar brasileira. 1964-2001. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2022, p.36

VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano** : O império do Samba, 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. *E-book* (434p.) P&B. ISBN: 9788501110169. Disponível em: <https://bibliotecaparquedigital.odilo.us/info/serra-serrinha-serrano-imperio-do-samba-01044087>. Acesso em: 25 fev. 2025.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.259

VERBETE “JORGE GOULART”. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível no endereço : < <https://dicionariompb.com.br/artista/jorge-goulart/>>

VERBETE “ZÉ ESPINGUELA”. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível no endereço: <<https://dicionariompb.com.br/artista/ze-espinguela/>>