

UMA HISTÓRIA A PARTIR DOS “TRABALHOS DE MEMÓRIA”: O CARNAVAL E A VELHA GUARDA¹

Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar²

RESUMO:

O artigo aborda questões relativas ao carnaval e às escolas de samba do Rio de Janeiro, fazendo ainda um breve histórico sobre a experiência do samba, a partir de estudos teóricos já realizados (Moura, 1995; Sodré, 2007; Cavalcanti, 2008). Estas informações serão mescladas com os trabalhos de memória (Halbwachs, 2006) de alguns sambistas, que, assim, reconstroem de maneira particular essa história. Uma memória produzida a partir de uma narrativa, as falas desses atores sociais, sobre a qual produziremos interpretações.

Palavras-Chave: *Carnaval; Velha Guarda; Memória; Comunicação.*

¹ Esse artigo recupera uma parte da dissertação de Mestrado Homens Memória, a Velha Guarda e a Guarda das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, defendida na UERJ em 2013 e foi apresentado, em parte, no Congresso de História da Mídia da Região Sudeste, ALCAR SUDESTE, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em abril de 2014.

² Doutoranda em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Psicologia Social, pela UERJ (2013).

Considerações Iniciais

Baseados na ideia de inversão contida na obra de Mikhail Bakhtin (1987), alguns autores (Da Matta, 1979; Burke, 1989) interpretam o carnaval como o período em que o mundo “vira de ponta cabeça”, ou seja, os pobres se transformam momentaneamente em ricos participantes de desfiles suntuosos, em que o baixo troca de lugar com o alto, em que o realismo grotesco assume a proeminência sobre o erudito (Bakhtin, 1987). É o momento em que a cultura popular tem vez e tem voz.

Mikhail Bakhtin (1987, p. 3-4) ao analisar a cultura cômica popular da Idade Média, a partir da obra de Rabelais, fala de um “mundo infinito das formas e manifestações do riso que se opunha à cultura oficial”, e dentro dessa diversidade inclui as festas públicas carnavalescas, que ao lado de outros ritos e cultos cômicos, de bufões e tolos, anões e gigantes, monstros e palhaços diversos, e da literatura paródica, constituem parte de uma cultura cômica popular, única e indivisível, e, principalmente, parte de uma cultura carnavalesca.

Claro que o mundo a que Bakhtin se refere é cultural e historicamente diferente do que estamos analisando, mas as reflexões do autor ajudam-nos a pensar, inicialmente, o carnaval como momento de inversão ritual temporário e que possibilita a explosão de manifestações da cultura popular.

Descrindo as inversões e as características do carnaval, Bakhtin (1987, p. 6) enfatiza o fato de as formas carnavalescas serem paródicas, de pertencerem à vida cotidiana e de ignorarem a distinção entre atores e espectadores, uma vez que o palco é a praça pública, a rua. “Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo”. Não é apenas espetáculo teatral, mas “uma forma concreta (embora provisória) da própria vida”.

Durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada (Bakhtin, 1987, p. 7).

Em relação às festividades, destaca que elas sempre tiveram sentido profundo, expressando uma concepção de mundo. Por outro lado, as festas têm marcadamente uma relação com o tempo. No caso do carnaval inaugura um tempo cíclico, como já nos referimos,

já que, todos os anos haverá um hiato no tempo com a sua introdução, sendo os festejos iniciados 60 dias após as comemorações do nascimento de Cristo (Natal) e quarenta dias após o seu término inicia-se o período da Quaresma. Há uma espécie de suspensão do tempo, interferindo na vida cotidiana, de tal forma que temos a impressão que a vida produtiva só começa depois do carnaval.

Marcando a diferença entre as festividades oficiais da Idade Média e o carnaval, Bakhtin afirma:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (Bakhtin, 1987, p. 8-9).

Há a abolição de regras, uma inversão no sentido bakhtiniano, mas há também a implantação de uma segunda vida, governada pelo reino do utópico. Contrapondo-se ao mundo oficial, às festas oficiais que consagravam a estabilidade, o carnaval abole as regras e a segunda vida que constrói instala uma paródia à vida comum, cotidiana, virando o mundo de “ponta cabeça”.

Fatias de história

No caso das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, Cavalcanti (2009) alerta para as especificidades da festa, em função de sua estruturação: organizada em torno das Ligas e do poder dos contraventores do jogo do bicho. Na verdade, não há nesse caso, segundo ela, inversão da autoridade. A autoridade continua a ser dos dirigentes das escolas, normalmente ligados ao mundo do jogo do bicho, e da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro).

Há um consenso em situar o surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro na década de 1920. Segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2008, p. 39), o cenário existente na cidade apresentava-se de forma estratificada: cada grupo social tinha uma forma de brincar o carnaval. As camadas mais ricas organizavam as grandes sociedades, que desde a segunda metade do século XIX desfilavam seus enredos críticos em luxuosos carros alegóricos.

Os ranchos, também surgidos no século XIX, eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os blocos, de maneira menos estruturada, reuniam pessoas das camadas mais pobres da população. Para ela, o surgimento das escolas de samba desorganizou essas distinções.

Mas essa história é bem mais antiga. Segundo Andrade e Costa (2003), as primeiras comunidades se instalaram em vários pontos centrais da capital, “onde moravam as tias baianas, doceiras, bordadeiras, festeiras, tão presentes nos relatos dos historiadores do samba”. Foram os blocos os núcleos centrais que deram origem às escolas de samba. Deixa Eu Falar, a primeira, do bairro do Estácio, situado nas cercanias do Centro, surgiu no final da década de 1920 e para alguns autores a partir de laços de sociabilidade construídos em torno da famosa Tia Ciata (Moura, 1980; Cavalcanti, 2008).

Agenor de Oliveira, o Cartola, e outros compositores formaram a Mangueira a partir dos blocos existentes no morro. No início da década de 1930, Paulo da Portela e Antonio Rufino criaram a Vai Como Pode, que depois se tornaria a Portela.

Hélio Laurindo da Silva, o Delegado, que foi mestre sala³ da Mangueira por quase meio século, e que faleceu, em 2012, com 92 anos, lembrou no documentário *O Nascimento da História do Samba* o momento em que os dois lados da Mangueira se uniram tornando-se, assim, a Estação Primeira de Mangueira:

Tinham duas escolas. Tinha a Unidos da Mangueira e tinha a Estação Primeira. A Unidos da Mangueira pegada à Estação mais embaixo, aonde ali que eu nasci. E aqui tinha o buraco quente que era a Mangueira, a Estação Primeira (...). Então, Chico que era um dos maiores diretores de harmonia e era banqueiro de bicho nosso aqui, que também gostava muito de mim. Era onde eu ficava levando a carga do bicho. Bom, então ele disse ‘aqui vai ficar uma escola só, vamos unir Unidos da Mangueira e passa a ser só uma escola’. Aí passou a ser Estação Primeira da Mangueira (DELEGADO). In: Documentário **O Nascimento da História do Samba**. Depoimento gravado em 14 de fevereiro de 2009, no Centro Cultural Cartola).

Na fala de Delegado, foi a liderança de Chico, o dono da banca do bicho (ele não cita os outros personagens da história da formação da Mangueira) que ordenou – “aqui vai ficar uma escola só” – o que resultou na criação da Estação Primeira de Mangueira. Ele vai misturando sua vida pessoal com a da criação da escola: era ele que recolhia os talões do jogo (a carga) e levava para a banca do Chico, que também era diretor de harmonia e “gostava muito de mim”.

³ Mestre sala é o par da porta bandeira e, juntos, formam o casal responsável durante o desfile por conduzir a bandeira, considerada o pavilhão sagrado da escola. São assim guardiões do símbolo sagrado das escolas de samba. O mestre sala apresenta-se com uma dança característica, “cheia de maneios e mesuras, giros, meias-voltas e torneadas”, que deve ser executada no ritmo do samba (Cavalcanti, 2008, p. 57).

A relação das escolas de samba com a favela e com as origens afro-brasileiras são também pontos recorrentes na literatura sobre os primórdios do samba. Se antes a forma de brincar o carnaval era estratificada, a partir da década de 1920, com as escolas há a gradativa inclusão de outras camadas da sociedade nas agremiações.

Outra característica é sua ligação com a localidade a qual pertencem. Até em seus nomes há a identificação desse território, como, por exemplo, Beija Flor de Nilópolis, Estação Primeira de Mangueira, Unidos da Tijuca, Estácio de Sá, entre outras. Mas a questão do espaço não está vinculada à história das escolas de samba apenas no que diz respeito a sua identificação com o lugar geográfico.

Durante mais de cinquenta anos, as escolas reivindicaram um lugar para suas apresentações, um palco próprio, já que diante da repressão inicial ainda nos desfiles da Praça Onze e da mobilidade forçada entre a Avenida Rio Branco e a Avenida Presidente Vargas, também no Centro do Rio de Janeiro, nas décadas seguintes, demandavam um lugar fixo para as apresentações durante o carnaval⁴. Até a construção da Passarela do Samba, na Praça Onze, as escolas empreenderam verdadeira luta pela conquista de lugares e territórios. Para Matos (2005, p. 33), nos seus desfiles esses espaços eram dotados de um significado especial, sendo associado por parte dos cariocas ao lugar do carnaval.

O primeiro desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro foi realizado em 1932. Dois anos depois foi fundada a primeira associação, a União Geral das Escolas de Samba e já no ano seguinte os sambistas começaram a receber subvenções governamentais. Nesse momento, a maioria não utilizava denominações relacionadas aos lugares onde estava concentrada. Identificadas com o território geográfico eram, por exemplo, a Estação Primeira de Mangueira, a Unidos do Salgueiro, etc. Todas as outras tinham denominações que falavam de intenções, ditos populares e outras figuras de linguagem que sintetizavam no nome aspectos diretamente relacionados àquela comunidade: Vai como Pode, Deixa Malhar, Lira do Amor, Rainha das Pretas, Depois eu Digo, etc.

⁴ Essas três localidades – Praça Onze, Avenida Presidente Vargas e Avenida Rio Branco ficam no Centro do Rio de Janeiro. A Praça Onze surgiu com a remodelação da área do Mangue, no início do século XX, o mesmo se dando com a atual Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, que foi construída durante as reformas que o Prefeito Pereira Passos realizou na cidade, expulsando das áreas centrais os grupos populares que moravam em cortiços, estalagens e casas de cômodo que se situavam na área aonde foi erguida a Avenida Central, inaugurada em 1905. Já a Avenida Presidente Vargas, ao lado da Avenida Rio Branco, as principais grandes artérias do Centro, foi construída nos anos 1940, durante o primeiro Governo Getúlio Vargas, e também significou a eliminação de muitas ruas até então ali existentes e a derrubada do velho casario e das igrejas que se situavam nesses logradouros. A Candelária, no final da Avenida, tornou-se uma espécie de símbolo da Presidente Vargas.

A oficialização do desfile, durante o Estado Novo (1930-1945), representou a inclusão de novas limitações para os sambistas, que passaram a inserir nos seus enredos exaltações aos feitos do Governo. Essa tentativa de conseguir uma trégua (uma vez que continuavam sendo reprimidos) pode ser interpretada como forma de sobrevivência, já que era preciso ultrapassar a fase de perseguição que muitos viviam, uma vez que o samba era tradicionalmente identificado com malandragem. Esse período frequenta as lembranças dos sambistas, que muitas vezes revelam as estratégias criativas que usaram para terminar com a repressão.

Entrava as quatro, cinco escolas na Praça Onze, aí Doutor Dulcídio Gonçalves e um tal de Monteiro, um investigador bruto. Deus me livre me comparar a um patife daquele! Fui polícia 40 anos, desculpa falar, mais sempre maneiro, sempre sambista, sempre gostei do outro lado da vida. Aí o tal de Monteiro: ‘olha a revista! O senhor continua no meio’. Continuo. O que tem eu estar no meio? ‘Vou fazer uma comunicação ao chefe de polícia pro senhor sair desse meio’. Pode fazer o que quiser. Eu sou sambista carioca, gosto. Então fiquei. Passou. Aí Cartola diz assim: ‘Sabe de uma coisa? Eu vou acabar com isso’. De que jeito? ‘Vou acabar’. Foi na Casa da Moeda, convidou lá uns 30. Aí veio só uns 20, de terno e gravata, tudo certinho. No ano seguinte todo mundo na frente. A revista. A carteirada em cima deles. Esse Monteiro se assustou. ‘Doutô, a coisa mudou, doutô!’ ‘Mudou por quê?’ ‘Porque só funcionário do Ministério da Fazenda. É tudo de gravata, colarinho. Para doutor de passar a revista!’ Parou a revista. Então, Agenor de Oliveira – Cartola, essa passagem é dele. Aí botou na frente só cumprimentando. Aí até eu já saí na frente só cumprimentando, ninguém dançava. Depois veio a época da dança, melou um pouco mais. Mas tirou aquele elo daquela oportunidade. (MIRANDA, Ed. Presidente da AVGESRJ In: Documentário **O Nascimento da História do Samba**. Depoimento gravado em 28 de março de 2009, no Centro Cultural Cartola).

Esse momento da repressão ao samba aparece, algumas vezes, nas entrevistas que realizamos. Ao falar do samba, A. S. relembra em detalhes esse período, destacando também os significados que o samba adquire para ele. O samba, “de raiz africana, angolana”, na sua interpretação, “chegou e bateu no sangue do brasileiro”.

Então, veja bem o samba é uma coisa tradicional desse país. Embora, embora no princípio nós fomos (*sic*) discriminados demais. Não podia ter uma roda de samba que a polícia chegava e botava a gente pra correr. Não podia parar numa esquina pra tocar um pandeiro, tocar um cavaquinho, tocar um tamborim que a polícia vinha e tinha que sair correndo. O samba é originário do morro. Por quê? Era uma subida, um pouquinho mais alto e ele aí tinha preguiça de subir, onde nós fazíamos a nossa roda de samba, os nossos ensaios e dali se programava um enredo para fazer um desfile para o próximo ano na cidade. Desfilávamos em Madureira, em Vaz Lobo, desfilamos muito na Lobo Júnior [rua do bairro Vila da Penha]. Você está entendendo? No Largo do Campinho também ali antigamente tinha um coreto muito famoso que, aliás, se não me falha a memória foi campeão 14 anos consecutivos. O samba é isso. O samba é raiz africana e angolana, né. Não é nossa raiz brasileira. É africana e angolana. Mais chegou bateu no sangue do brasileiro, principalmente o carioca. Nós aí aderimos a ele e então estamos vivendo com ele até hoje, enquanto Papai do Céu nos permitir. A origem do samba é essa (W. S. Entrevista à autora em 10 de novembro de 2012).

A institucionalização das escolas continua no período pós-Estado Novo, com a fundação de duas novas organizações: a Federação das Escolas de Samba e a Confederação das Escolas de Samba. Em 1952, a União Geral das Escolas de Samba funde-se com as duas outras organizações criadas em 1947, a Federação e a Confederação, dando origem à Associação das Escolas de Samba.

O conjunto de processos que definiria o rumo das escolas de samba nas décadas seguintes, segundo Cavalcanti (2008), se configurou com nitidez desde os anos 1950: o início da participação das camadas médias urbanas; a transformação das quadras em espaços de divertimento e lazer também para esse novo público; a construção das primeiras arquibancadas; a venda de ingressos para os desfiles, a partir de 1962; a popularização crescente dos desfiles; a inclusão de artistas plásticos oriundos da Escola de Belas Artes.

No final da década de 1960 e início da década de 1970 foi, portanto, implantado um novo modelo de apresentação dos desfiles, passando a predominar a associação com o luxo, um luxo inventado, ou como diz Cavalcanti, um “luxo carnavalesco” (1994: 52).

Na década de 1970, as escolas de samba se dividiram em dois modelos: um que se vinculava aos antigos desfiles (samba mais livre, falta de cronometragem, embaralhamento entre público e desfilantes de maneira horizontal, ao nível do chão) e o outro, chamado visual, que acabou por impor a verticalização espacial da relação entre público e integrantes das escolas, com a construção de arquibancadas cada vez mais altas, exigindo, em contrapartida, o aumento na altura das alegorias e adereços. Houve também a redução no tempo do desfile, o que produziu interferências no ritmo e na composição dos sambas.

Outras marcas da memória: as transformações

Todas essas transformações se fixaram como marcas do passado, na memória dos entrevistados. O tempo corrido do desfile, as mudanças na composição do samba enredo, o número exagerado dos componentes, define o carnaval do passado como sendo muito melhor do que o que existe atualmente.

Antigamente, não tinha o tempo. O tempo da escola desfilava era maior, bem maior. Hoje em dia é correria, tem tempo. Antigamente começava 7 horas da manhã acabava meio dia. Hoje em dia começa a desfilava quase 11 horas da noite, 4 horas acaba. O pessoal fala que o samba é muito corrido. Mas tem que ser. Antigamente era mais

cadenciado. Os sambas antigos são mais bonitos que os sambas de hoje. Tem samba hoje em dia que parece uma marcha, mas é por causa de tempo de desfile. Uma escola com três mil, quatro mil pessoas, igual Grupo Especial quatro mil e poucas pessoas, tem passar ali em uma hora, uma hora e vinte. Tem que ser corrido, não tem jeito, a escola que entra devagar vai perder. Tem que ser mesmo. Senhora pega os sambas antigos, pega sambas de hoje, são muito mais bonitos que o de hoje. Até que esse ano que passou a safra foi boa. Hoje em dia o desfile tá muito corrido. Carros grandes têm que ser, porque uma quer fazer melhor que as outras, aí aquela correria. Quando comecei achava os sambas mais bonitos, mais cadenciados, samba com melodia melhor. Hoje em dia tem que ser assim, não tem jeito (A. S. Entrevista à autora em 8 de maio de 2012).

Os conflitos entre tradicionalistas e renovadores se acentuaram. Para os primeiros, essas transformações tiveram início ainda nos anos 1960, com Fernando Pamplona na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro e com a entrada dos chamados profissionais do carnaval na produção dos desfiles. Na década seguinte houve o acirramento desse processo (Buscácio, 2009, p. 282-283).

Via as escolas de samba perderem sua autenticidade, substituindo sua estrutura e seus valores tradicionais por outros que nada tem a ver com a cultura afro-brasileira. E isso vem acontecendo desde os tempos de Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona e outros inovadores que transformaram o desfile das escolas de samba num show de teatro do estilo do que fez Carlos Machado. A partir daí, o samba perdeu seu caráter de brasilidade (Candeia, In: *Jornal do Brasil*, 17/11/1978. apud Buscácio, 2009, p. 283).

Colocando em confronto o passado e o presente, os entrevistados produzem uma caracterização singular das mudanças. No ato de lembrar as recordações de suas vidas pessoais se misturam às caracterizações mais gerais do carnaval, em que pode destacar, por exemplo, o fato de não ser “mais nem do negro, nem do pobre. Agora é do turista”.

Antigamente o passista era o malandro e a passista era a cabrocha. Não andavam assim conforme andam agora. Minha filha foi cabrocha da Império muito tempo. Essa que morreu. Eram cabrochas e malandros. O passista quer rebolar mais que a própria passista, a maioria. Tem coisa que até desgosta a gente. Carnaval não é mais aquele carnaval que era de antigamente. Não é mesmo. Veio pro asfalto, em vez de melhorar piorou, porque agora a situação é dinheiro Aumentar, angariar dinheiro. Não é mais de negro, nem do pobre. Agora é do turista. Não se vê o Carnaval conforme era antigamente, uns sambas cadenciados que qualquer um sabe cantar. Hoje em dia, você vê, samba de 2002, 2003, canta o samba do Salgueiro, ninguém sabe. Põe para cantar samba antigo, sambas de embalo do Salgueiro antigamente, todo mundo sabe. Aquele de Vigário Geral. Maioria hoje em dia não canta nada. São uns sambas corridos por causa do tempo que nos temos que desfilar. O samba tá muito diferente. Antigamente comissão de frente se não vinha, vinha à Velha Guarda. Botaram teatro. Agora início do carnaval, tá tudo teatro, tá muito diferente. O carnaval não tá mais aquele carnaval. Não adianta dizer prá mim que melhorou. Para mim não teve melhora nenhuma, eu acho (O. G. C. Entrevista à autora em 16 de maio de 2012).

A criação da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (RIOTUR) aconteceu em 1972 e três anos depois foi feito um acordo entre ela e a Associação das Escolas de Samba, quando estas passaram, em lugar de receber a já tradicional subvenção, a assinar com o município um contrato de prestação de serviços.

A comercialização do carnaval e das escolas de samba em particular continuou de forma crescente, primeiro com a gravação do disco oficial de sambas enredo, o que ocorre desde 1972, e depois com a assinatura dos contratos da Associação com as emissoras de televisão para transmissão dos desfiles.

A comercialização resultou na diferenciação entre as escolas: de um lado o grupo das “grandes”, e, de outro, aquelas que almejam ser grandes. A criação da Passarela do Samba, em 1984, no primeiro mandato de Leonel de Moura Brizola, Governador do Estado do Rio de Janeiro (1983-1987 e 1991-1994), concretizou a hierarquização das escolas, como também o poder econômico e de comercialização dos desfiles de carnaval (Cavalcanti, 2008: 43).

O Governador Leonel Brizola chamou Ed Miranda, Carlos Cachça, Cartola, dona Zica e dona Neuma (todos fundadores e figuras históricas da Mangueira) para que eles decidissem aonde queriam ficar. E eles, de maneira unânime, escolheram ficar na Praça Onze:

Nós fomos convidados pelo saudoso Brizola, eu, Carlos Cachça, o Cartola, a Zica e a falecida Neuma, nós fomos convidados para tomar café lá. ‘Eu convidei os senhores par vir até aqui, os senhores vão decidir aonde os senhores querem que faça montar a quadra do desfile’. Ai Cartola olhou para o lado, Zica olhou para outro. Os cinco daqui quero (*sic*) ficar no mesmo lugar que está. ‘Eu já sabia que vocês queriam ficar aqui mesmo’. Pegou Zica: ‘o samba nasceu na Praça Onze, aqui é o nosso lugar’. Aí ficou ali. Aí chamou o Oscar Niemayer mandou fazer aquela beleza que ali está. E Cartola naquela oportunidade quando fizeram a passarela, ele teve o cuidado, o falecido o governador Brizola, teve o cuidado de dar um pedaço pra nós, as Velhas Guardas. Tá até hoje. Andou um tempo que eles quiseram cortar, ai a Dulce entrou com um projeto de lei, então estabeleceu a lei, a Liga não se mete com a gente. Nós estamos lá. É pequeno. Eles só dão 38 lugares, mais com tudo isso, com aqueles 38 lugares nós vamos decidir lá para uma meia dúzia e vamos vivendo (MIRANDA, Ed. In: Documentário **O Nascimento da História do Samba**. Depoimento gravado em 28 de março de 2009, no Centro Cultural Cartola).

O número de escolas de samba aumenta consideravelmente após 1980. Mais da metade das agremiações atualmente existentes surgiu após este ano. Muitas delas localizam-se na periferia, principalmente em municípios da região metropolitana do Rio de Janeiro, como, por exemplo, Unidos do Viradouro (em Niterói), Acadêmicos do Grande Rio (em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense) e Unidos do Porto da Pedra (em São Gonçalo). Paralelamente, o crescimento das favelas cariocas de maneira expressiva a partir da década de 1980 e a ocupação

intensa de bairros, como Jacarepaguá, levaram muitas dessas comunidades a organizarem novas agremiações.

Ainda em 1984, imediatamente após a construção da Passarela, um grupo de dez das grandes escolas de samba separou-se da Associação e criou a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA). A Liga organiza a partir de então, em parceria com a RIOTUR, o desfile (Cavalcanti, 2008, p. 43). A partir dos anos 1990, todas as grandes escolas aderiram ao visual grandioso e se renderam às transformações que fazem do desfile das escolas do Grupo Especial um espetáculo cenográfico. Segundo Cavalcanti, a polaridade que existia nos anos 1980, do ponto de vista estético e ideológico, acabou completamente.

O surgimento da Velha Guarda

Antes mesmo do surgimento das escolas de samba já havia a Velha Guarda. Em dezembro de 1879, o bloco da Velha Guarda do Morro da Mangueira foi fundado. Ao que parece, a expressão Velha Guarda é uma inversão do nome da Guarda Velha, corporação policial do tempo do Império e que possuía um posto no atual Largo da Carioca. Os guardas deste posto reprimiam os conflitos frequentes dos escravos em torno do chafariz existente no final dos Arcos da Lapa, na antiga Rua da Vala, atual Uruguaiana, no centro da cidade (Lopes *et al*, 2009:, p.17).

Com a criação da Velha Guarda musical da Portela, em 1974, composta por integrantes ou não da tradicional ala da Velha Guarda, com o objetivo de se apresentar em shows musicais, muitos confundem a Velha Guarda musical (além da Portela, a escola de samba Império Serrano, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro e a escola de samba Estação Primeira de Mangueira têm também Velhas Guardas Show) com a ala da Velha Guarda. Nosso objetivo nesse estudo é a ala das Velhas Guardas e, mais especificamente, dos integrantes idosos que fazem parte da Associação e não as Velhas Guardas Show.

A Velha Guarda no geral não é só a musical. São aqueles que trabalharam na escola, por isso são chamados de Velha Guarda. Vieram muito antes, trabalharam, foram diretores de harmonia ou mestres-salas, ou da ala das baianas, esses todos antigos são chamados de Velha Guarda (Sérgio Procópio da Silva (Serginho). Depoimento a Nilton Rodrigues Júnior. In: Rodrigues Jr., 2008, p. 53).

Fernanda Guimarães (2011) define Velha Guarda como um conjunto de sambistas e pessoas envolvidas no cotidiano do mundo do samba e no carnaval, que reivindicam um lugar

no presente das escolas de samba que está em constante relação com o passado. Para ela, entender a construção desse grupo é compreender como foi elaborada uma tradição ou “inventada”, no sentido empregado por Hobsbawm (1984).

O mundo do samba pode ser definido como um conjunto de manifestações sociais e culturais, que aflora em contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica (Leopoldi, 2010, p. 61). Nesse sentido, a Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é uma instituição do mundo do samba.

No passado, a Velha Guarda como comissão de frente abria o desfile. Não havia possibilidade de, até o final dos anos 1970, haver outra comissão que não aquela que reunia os fundadores das escolas de samba e/ou os mais velhos. A comissão não tinha coreografia: era um grupo que caminhava devagar na frente da escola de samba, de terno, gravata, camisa, colete, sapatos e chapéu rigorosamente idênticos e que apresentavam a escola para a plateia. No antebraço de cada um o galhardete com o emblema, as cores e o nome da agremiação. Elegantes e serenos, em certos trechos do desfile retiravam o chapéu e saudavam o público.

Para Ed Miranda a origem da comissão de frente, todos os homens, de terno e gravata, estaria na esperteza de Cartola de ter convidado os funcionários da Casa da Moeda para desfilar e, assim, livrá-los das borrachadas da polícia. O trecho do depoimento mostra que o “elo”, ou seja, a colocação de homens de terno e gravata à frente da escola abrindo o desfile foi decorrência da necessidade de acabar com a repressão que existia.

Porque é o esteio da escola. O esteio da escola é a Velha Guarda. O esteio da escola, a rainha da escola é a Velha Guarda. Às vezes o pessoal da Velha Guarda já saiu em todos os segmentos da escola. Então chega uma certa idade a gente tem que procurar o lugar que a gente fique bem, eu acho, né. Pra mim agora se botasse a Velha Guarda para abrir o desfile eu dava preferência à Velha Guarda. Que agora comissão de frente tem aquela coreografia (I. S. Entrevista à autora em 20 de dezembro de 2011).

Observa-se na fala dos sambistas que a transformação dos desfiles e a perda de espaço dos integrantes mais velhos (ou na história da escola de samba identificado com o conhecimento adquirido em décadas de permanência na agremiação) significaram para eles diminuição de importância. Era necessário construir de novo esse lugar. Dessa forma, a criação das Velhas Guardas Show e a fundação da Associação fazem parte de um mesmo movimento: o de restituir a importância dos fundadores, ligados à ideia de tradição e de autenticidade do samba, no cenário de transformação no qual o carnaval estava imerso.

Engolida pelo gigantismo das escolas de samba e pela espetacularização dos desfiles, a Velha Guarda agora vem habitualmente no último carro ou no chão fechando o desfile. O lugar espacial que ocupa representa o término e não o começo. E isso para uma ala que é vista por eles mesmos como “esteio da escola”, como “rainha da escola” ou “espinha dorsal do samba”, como diz trecho do refrão do Hino da Associação⁵.

Mas essa posição de fechar o desfile é, para muitos integrantes, estratégica, já que, pela experiência, eles têm a responsabilidade de zelar pela harmonia da escola. Além disso, vir no final significa poder ver toda a escola passar na avenida.

A gente tava abrindo na frente, no primeiro carro, mas sempre gostamos de fechar a escola. Daí a gente vê a escola passar, gostamos de fechar. A gente fica na curva quando vem o último carro, a gente vai andando lá para trás, todo mundo sabe seu lugar. A gente vê a escola passar. Na frente a gente não via, no meio a gente não via, ficava perguntando aos outros. Todo mundo diz que vem bem. A gente vendo é melhor a gente prefere vir no final. Você vê a escola, as alas, se tá bem vestido, mal vestido (A. S. Entrevista à autora em 8 de maio de 2012).

São os próprios integrantes que atribuem para eles o papel de zelar pela harmonia da escola. Muitas vezes, essa função não foi, no desfile, oficialmente atribuído, mas sentem-se no dever de exercer a vigilância, fazendo esse trabalho, normalmente, “por amor à escola”.

Se tiver componente com latinha de cerveja a gente grita, máquina de retrato, celular, se a gente vê gente vai em cima deles mesmo, antes de fazer a curva. A gente apanha, pede para chefe de setor guardar. Na arquibancada o pessoal oferece água, aí a escola perde ponto. Tem gente que fica oferecendo, se o jurado ver... A gente por último, vigia até isso. A gente até ajuda a escola. Destaque lá em cima com água a gente grita: joga fora! Na concentração já é para isso, não é proibido beber, mas tem que ter limite prá beber. Um ano o diretor mandou tirar um rapaz da cuíca: ele não aguentava nem em pé. Botamos ele sentado lá. Por último eu botei ele sentado, deitei, ele não aguentou levantar mais, ele queria desfilar, não tem condições. A gente toma nossa cervejinha, dificilmente alguém fica sem tomar cervejinha aqui, mas tem que ter controle. (...) Velha Guarda é uma responsabilidade. Acaba o carnaval, duas semanas depois a gente já tá aqui em reunião, a quadra toda apagada, a gente já tá em reunião (A. S. Entrevista à autora em 8 de maio de 2012).

Mas o fato de a escola de samba destinar um carro para que os mais velhos possam efetivamente desfilar é considerado pelos entrevistados como uma deferência.

⁵ “Sou Velha Guarda/Já provei pro mundo inteiro que sou bamba/Sou Velha Guarda/A espinha dorsal do samba”. Esse é o refrão do Hino da Associação, composto e gravado por Carlos Roberto de Oliveira, o Dicro, e também interpretado por Zeca Pagodinho.

Esse ano a Velha Guarda, essas senhoras, os mais velhos vieram no último carro da escola. Ano passado vieram no primeiro carro da escola. Todo ano o presidente dá um carro para Velha Guarda, tem os destaques aquelas coisas. Vem a Velha Guarda do lado, elas não aguentam mais sair... tem as senhoras. que não aguentam mais desfilar. Um senhor se acidentou tinha uma vaga para ele vir, mas não aguentou sair. Tem senhoras aqui de oitenta poucos anos. Não aguentam mais. Uma até esse ano o médico proibiu ela de sair, de tão velhinha que ela tá. A gente não deixa elas ensaiar não, mas ela vem aqui dança e tudo. Tem que ver elas dançando ai! Mas para encarar a Avenida não dá mais: só em cima do carro. Eles agora têm isso, antigamente não tinha isso, melhorou bastante (A. S. Entrevista à autora em 8 de maio de 2012).

Ao mostrar a multiplicidade de papéis que existem e que seus integrantes ocupam posições rituais distintas (compositores, carnavalescos, mestres salas e porta bandeiras, passistas, integrantes de alas, comissão de frente, baianas e Velha Guarda), Cavalcanti observa que dois grupos associam-se a um lugar identificado com a “idade avançada”: as baianas e a Velha Guarda (Cavalcanti, 2011, p. 247-248).

Segundo a antropóloga, a identidade desses grupos é diversa dos demais, exigindo-se deles determinadas condutas, “permanentemente elaboradas, negociadas e ressignificadas”. Para ela, ser baiana ou integrar a Velha Guarda é “um processo no qual as pessoas se constroem e se modificam e no qual se configuram perspectivas distintas sobre o envelhecimento do corpo no carnaval carioca” (Cavalcanti, 2011, p. 248).

Considerações Finais

Ingressar na Velha Guarda significa ter reconhecido o conhecimento artístico e musical acumulado ou uma habilidade destacada (a de lidar com instrumentos musicais; de saber compor sambas com maestria; de ser um mestre sala que detém os mistérios da função, como Hélio Laurindo da Silva, o Delegado; de ter sido porta bandeira singular, etc.). A velhice nesse caso é sempre uma velhice ativa.

Talvez seja por isso que o corpo envelhecido dos integrantes da Velha Guarda seja, sobretudo, o corpo ativo que procura em reuniões semanais, em festas durante o ano inteiro reforçar laços de sociabilidade, de permanência e de vínculos com o carnaval.

Velha Guarda é Velha Guarda o ano todo. Tem programação o ano todo. Só parou agora por causa das festas, mas chega em janeiro dia 20 já é o Estácio. Todo domingo ela (a Associação) já está visitando uma escola. A Velha Guarda não para, só para agora. As atividades têm que parar mesmo por causa de Natal. Mais o ano todo

trabalha; trabalha o ano todo. A ala para só aparece no carnaval, baiana para, a Velha Guarda não, tá sempre ali (I. S. Entrevista à autora em 20 de dezembro de 2011).

É aquela festa! O carnaval cada qual faz a sua fantasia. Esse dinheiro é para fazer a nossa festa porque tem que alugar mesa, fazer bolo, pagar bolo, pagar os pessoal (*sic*) que trabalha, pagar conjunto. Então os dinheiro (*sic*) que a gente guarda é para isso daí. Fazer festa bonita. É o dinheiro do ano todo. Para fazer festa bonita (I. S. Entrevista à autora em 20 de dezembro de 2011).

Ao falar das “festas bonitas”, os entrevistados sempre destacam, na ordem de importância, as roupas e a comida. Muita comida.

Toda festa a gente se reúne. Qual roupa que vamos? Os homens, qual roupa... A gente se reúne, a gente tem um guarda roupa cheio de roupas. Tem os ternos, tudo quanto é roupa. Ensaio na Sapucaí todo ano uma roupa diferente. Tem muita roupa né?! (...) Agora tem a festa do Dia das Mães no terceiro domingo, festa familiar, os convidados nossos, mas é mais o pessoal da escola mesmo. Festa boa, a gente dá um baile. Esse ano macarronada com carne assada. Cada ano inventa um tipo de comida. Daqui há pouco começa a debater. Qual a comida a gente vai fazer? E tal, a maioria fala quero isso assim, assado, risoto de frango. Esse ano escolheram a macarronada. No outro ano, escolhe outro. A festa da Velha Guarda [na Unidos do Viradouro] é todo ano bacalhoadada (A.S. Entrevista à autora em 8 de maio de 2012).

No caso dessa pesquisa, consideramos as marcas inscritas na memória do grupo: marcas essas que constituem o “dito do discurso social” desses sujeitos (Geertz, 1989). A memória constrói, por outro lado, narrativas de si, que muitas vezes repetem a grande narrativa do carnaval, no universo particular desses atores sociais. E a partir da construção desses mundos narrativos também é possível significações do Carnaval e da Velha Guarda do samba do Rio de Janeiro.

Referências

ANDRADE, R. G. N; COSTA, C. R. F.. Carnaval,samba e comunicação no morro da Mangueira. **Anais** do XXVI Congresso Anual de Ciências da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM). Belo Horizonte (MG), 2 a 6 de setembro de 2003.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BURKE, P.. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- BUSCÁCIO, G. C.. Enquanto se samba se luta também: o Granes Quilombo nos anos 1970. In: CAVALCANTI, M. L. e GONÇALVES, R.(Org.). **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, 277-308.
- CAVALCANTI, M. L.. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CAVALCANTI, M. L.. **Carnaval carioca**. Rio de Janeiro: UFRJ/FUNARTE, 1994.
- CAVALCANTI, M. L.. Festa e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro. In: CAVALCANTI, M. L. e GONÇALVES, R.. **Carnaval em múltiplos planos** (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 91-124.
- DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.
- GUIMARÃES, F. P. **O samba em pessoa: narrativas das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano**. Dissertação de mestrado, PPGHS/FFLCH, USP. São Paulo: 2011.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBSBAWM, E. e RANGER, T.. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LOPES, C.; ARAUJO, G. e CONDURU, R. (Org.). **Guardiões da memória**. A Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2009.
- MATOS, M. P.. **Samba: lugar, identidade e imagem urbana**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Geografia, UNESP Campus de Rio Claro. Rio Claro: 2005.
- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2ªed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

Artigo recebido em 22 de julho de 2014 e aprovado em 02 de setembro de 2014