

Artigo Original

## Vigilância, repressão e temáticas negras nas escolas de samba cariocas durante a ditadura militar

 Frederico Freire de Lima Neibert Bezerra<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Nova de Lisboa, NOVA, Lisboa, Portugal.

E-mail: a57975@campus.fcsh.unl.pt

DOI: 10.1590/39021/2024

### Resumo:

A opinião pública e parte da comunidade acadêmica consolidaram a posição de que, durante o período da ditadura militar de 1964, as escolas de samba do Rio de Janeiro funcionaram como braço ideológico do regime, reproduzindo um adesismo que teria contaminado majoritariamente seus enredos. Buscando compreender o seu real impacto naquele período, realizamos um levantamento das temáticas abordadas pelas escolas do grupo principal do carnaval carioca entre os anos de 1968 e 1984. Para tanto, nos concentramos em cinco campos temáticos: temática racial, predominantemente negra, tangencialmente negra, predominantemente indígena e adesista. Analisando o contexto histórico à luz de teorias da resistência (Gilroy, 1993; Johansson e Lalander, 2012; Vinthagen e Johansson, 2013; Scott, 2013), aliadas aos estudos de Cavalcanti (1994, 1999) e Tureta e Araújo (2013), o que verificamos, em realidade, foi que o teor adesista se demonstrou muito menos influente do que se imaginava. As escolas de samba desenvolveram predominantemente um conjunto de enredos que abordaram, quer de forma parcial quer dominante, um universo abrangente de temáticas negras como forma de driblar a censura e reafirmar a importância cultural afro-brasileira que orienta esta prática desde as primeiras horas.

**Palavras-chave:** carnaval; ditadura; censura; samba; resistência.

### *Surveillance, repression, and black themes in samba schools in Rio de Janeiro during the military dictatorship*

### Abstract:

Public opinion and part of the academic community consolidated the position that, during the period of the 1964 military dictatorship, Rio de Janeiro's samba schools functioned as an ideological arm of the regime, reproducing an adherence that would have mostly contaminated their plots. Seeking to understand its real impact in that period, we carried out a survey of the themes addressed by the schools in the main group of the Rio carnival between the years 1968 and 1984. To do so, we focused on five thematic fields: racial theme, predominantly black, tangentially black, predominantly indigenous, and adherent theme. Analyzing the historical context in light of theories of resistance (Gilroy, 1993; Johansson and Lalander, 2012; Vinthagen and Johansson, 2013; Scott, 2013), combined with studies by Cavalcanti (1994, 1999) and Tureta and Araújo (2013), what we actually found was that the adherent content proved to be much less influential than imagined. Samba schools predominantly developed a set of plots that addressed, whether partially or dominantly, a comprehensive universe of black themes as a way of circumventing censorship and reaffirming the Afro-Brazilian cultural importance that has guided this practice since its early hours.

**Keywords:** carnival; dictatorship; censorship; samba; resistance.

Recebido em: 18/09/2023 | Aprovado em: 22/08/2024



Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

## 1. Introdução<sup>1</sup>

As escolas de samba cariocas amargam historicamente falácias repercutidas tanto pela opinião pública quanto por parte da comunidade acadêmica. Uma das mais consolidadas sugere um amplo alinhamento adesista ao regime ditatorial militar que, entre 1964 e 1985, teria contaminado predominantemente as temáticas dos desfiles daquele período. Esta leitura se consagra a partir de um conjunto de trabalhos de cunho acadêmico e memorialista que estudam o poder e os processos de dominação que influem na dinâmica interna das grandiosas escolas de samba do grupo principal do Rio de Janeiro.

Os efeitos de poder seriam sentidos através de quatro frentes. A primeira, tendo como agente principal o poder público, adviria da institucionalização dos desfiles durante a década de 1930, processo este que produziu a oficialização e a burocratização dos préstitos. A segunda frente consiste na mercantilização ou espetacularização dos desfiles, com a montagem de arquibancadas e, subsequentemente, a construção e privatização do evento a ocorrer no espaço conhecido como Passarela do Samba; no âmbito das comunidades, a construção e reforma de quadras de ensaio produzem, desde então, fontes de financiamento paralelas a leis de incentivo e investimento privado de origens tanto sabidas quanto escusas. Outro efeito de poder ficou conhecido como "*branqueamento*" das posições de estatuto mais elevados dentro da estrutura organizativa das escolas de samba; este processo espelharia a hierarquia global da sociedade brasileira através do controle artístico encabeçado pela figura do carnavalesco branco de classe média, assim como o controle político, direta ou indiretamente administrado por banqueiros do jogo do bicho (Rodrigues, 1984). Por fim, o desfile das escolas de samba, bem como as demais manifestações carnavalescas cariocas, costuma ser entendido enquanto ritualização do que Florestan Fernandes (2008) denominou de "*mito da democracia racial*". O "*rito sem dono*", nos termos de DaMatta (1997), seria calcado em narrativas que impõem temáticas heroicas a celebrar vultos nacionais de uma cultura e história oficial; parte da intelectualidade interpreta o carnaval como uma concessão condicionada a um espaço e tempo limitados por parte da elite econômica em relação a estratos menos abastados da sociedade.

A dominação ideológica explicada pela teoria da "*válvula de escape*" (DaMatta, 1997) é seguramente a leitura de maior aderência do campo dos estudos do carnaval brasileiro. Ainda, os efeitos estéticos do inchaço social consagrariam a "*primazia do visual*" e sua progressiva "*verticalidade*" em detrimento do samba enquanto música e dança (Cavalcanti, 1994). Assim, o ideal estético cultivado pela figura do carnavalesco orientaria os demais elementos desta cultura expressiva. Numa crítica frontal a esta perspectiva, Rachel Soihet (1998) questiona o caráter "*simplista*" da noção de "*válvula de escape*" e o carnaval como "*recurso utilizado pelo poder para manipular e reforçar a ordem vigente, capitalizando em proveito próprio os excessos nele manifestos*" (DaMatta, 1981, p. 35 *apud* Soihet, 1998, p. 14). Segundo aquela abordagem, qualquer percepção do carnaval enquanto forma de resistência produzida por negros e pobres é tomada como prática isolada, irracional, acultural, dissonante, pulverizada, em suma, uma brecha no sistema.

A partir dos anos 1990, outra geração de pesquisadores adota uma nova concepção de cultura popular como resultado de processos de trocas, tensões e negociações entre grupos sociais. Principal nome desta abordagem, Cavalcanti define precisamente a cultura popular antes como produto de interações do que fronteiras entre grupos e culturas. Para ela, o desfile das escolas de samba funciona como um articulador de diferenças marcado pela heterogeneidade que, evidentemente, é atravessado por tensões e conflitos

---

<sup>1</sup> Este artigo traz contributos oriundos do trabalho de doutoramento do autor, realizado junto à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, cuja pesquisa foi integralmente financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal) (PD/BD/150613/2020 e COVID/BD/153568/2024).

(Cavalcanti, 1994). Influenciada intensamente por autores como Burke (1989) e Bakhtin (1987), a autora concentra-se no viés processual e nas transformações contínuas que a prática carnavalesca produz, reconhecendo a complexidade deste tipo de instituição. Ao analisar as relações desenvolvidas dentro da escola de samba, Cavalcanti interpreta esta última como mediadora de disputas entre categorias sociais, configurando-se no centro de uma “*ampla rede relacional*” (Cavalcanti, 2011, p. 246). Assinalar a dimensão de conflito entre categorias internas significa reconhecer a agência de todos os grupos sociais envolvidos, anulando uma leitura passivista comumente consagrada aos estratos menos abastados. Este enfoque, aliado à atualização da noção de cultura popular, toma a escola de samba como o verdadeiro sujeito complexo da análise, assegurando uma leitura mais cuidadosa quanto à dinâmica política da instituição.

Todavia, para além de reconhecer conflitos entre grupos, é preciso reconhecer conflitos intragrupo. Tal perspectiva afirmaria a complexidade de posições, opiniões, estratégias e tensões, afastando uma sugestiva homogeneidade potencialmente essencialista das categorias branco, negro, classe média, sambista, pobre ou rico. Uma vez que o enfoque interacionista visa investigar o modo como categorias em constante conflito se modificam e influenciam mutuamente, muitas análises padecem desta percepção, induzindo à compreensão de um cenário de influência de mão única, restando aos subalternos resignarem-se aos espaços ainda permitidos, *i.e.* o samba, a dança e as posições hierarquicamente inferiores da estrutura organizativa.

Assim, inferimos que ambas as abordagens desenvolvem reflexões semelhantes quanto à dinâmica política no interior da escola de samba. Diferente de estudos que analisam a cultura popular quanto a sua autonomia ou ao grau de assimilação de elementos e valores eruditos dentro de contextos específicos, estudiosos do carnaval brasileiro investigam o grau de espoliação, apropriação e controle que elites econômica, política e intelectual impoem aos subordinados – sobretudo aos grupos negros – tidos como portadores desta cultura (Leopoldi, 1977; Rodrigues, 1984; Queiroz, 1992; Augras, 1998). O deslocamento da ideia de escola de samba enquanto cultura negra para uma noção de arena que constrói, em ritual, uma cultura popular associada não a um *povo* – no sentido empregue no Brasil –, mas à disputa entre categorias sociais distintas em conflito, por fim, tornaria a própria manutenção da noção da identidade negra da escola de samba indefensável.

Trilhando esta genealogia dos estudos acadêmicos carnavalescos, teríamos o período marcado pelo golpe militar de 1964 como um dos mais bem acabados exemplos deste processo de espoliação e dominação. No afã de investigar o grau de influência imposta pelo regime às escolas de samba, apresentamos uma breve análise do profundo processo de transformação ocorrido nas bases sociais destas agremiações a partir do final dos anos 1950, ressaltando a inserção da figura do *carnavalesco* enquanto membro alheio ao contexto sociocultural. Em seguida, realizamos uma análise do contexto político e dos modos de repressão e vigilância dispensados a membros específicos e instituições carnavalescas como um todo. Por fim, desenvolvemos uma análise minuciosa do conteúdo abrangido em todos os sambas-enredo<sup>2</sup> das escolas do grupo principal do Rio de Janeiro entre os anos de 1968 e 1984, no intuito de vermos ou não comprovadas as suspeitas de domínio ideológico de viés adesista nos enredos levados à avenida. Para isso, mobilizamos um conjunto terminológico desenvolvido por nós no sentido de delinear a principais temáticas que envolvem aquele período.

<sup>2</sup> A análise desenvolveu-se a partir do conjunto de álbuns lançados durante o período (Vários, 1968, 1969, 1970a, 1970b, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1978, 1979a, 1979b, 1980, 1982a, 1982b, 1984, 1985).

## 2. Estudos de resistência: uma outra história do carnaval carioca

Vinthagen e Johansson afirmam que um dos problemas das Ciências Sociais reside no fato de que se, por um lado, existe a constante preocupação com o poder e o emprego de teorias de reprodução, por outro abdica-se de analisar ações que mitigam seus efeitos mediante teorias de resistência (Vinthagen e Johansson, 2013). Johansson e Lalander (2012) identificam uma falha nas teorias do poder: haveria, segundo eles, um fraco interesse em analisar atores, subjetividades e resistência, muitas vezes produzindo análises que enxergam seus indivíduos enquanto vítimas passivas das estruturas de poder culturais e societárias.

A edição mexicana de *Guerra de los palmares*, obra de Édison Carneiro (1946) que teve sua edição brasileira no ano seguinte, abriu caminho para os estudos de resistência negra no país. Neste campo, estratégias, estruturas organizativas, insurreições, linguagem e dinamismo cultural negro receberam destaque (Moura, 2014a, 2014b; Schwartz, 1987; Schwarcz e Gomes, 2018). Já no terreno do carnaval carioca, um conjunto de estudos liderados por Soihet (1998) investiga a dialética entre dominação e resistência nas festas carnavalescas e religiosas. Em tal abordagem, a figura do negro ocupa a posição central neste processo de negociação (Fernandes, 2001; Pravaz, 2008; Natal, 2012).

Na virada do século, novos enquadramentos são incorporados a este campo, como os estudos dedicados à produção de discurso e identidade negra (Soares, 1999; Silva, 2010; Silva e Silva, 2015). Já perspectivas recentes procuram observar esta cultura expressiva enquanto fenômeno afrodiaspórico (Cardoso, 2006; Natal, 2016; Santo, 2016; Andrade e Fonseca, 2020).

Autores adeptos desta perspectiva provaram que é possível escrever uma outra história da trajetória dos grupos carnavalescos no carnaval carioca. A partir dos trabalhos de Queiroz (1992), Soihet (1998), Fernandes (2001) e Santo (2016) entendemos que a ocupação do campo carnavalesco carioca pelos estratos desafortunados da sociedade – através de espaços geográficos e domínios simbólicos – jamais foi terreno cedido por concessão, simpatia, aceitação automática ou estratégica dos dominantes. Longe disso, o carnaval carioca pode ser visualizado como um campo de batalha simbólico que performa a disputa do direito à cidade entre segmentos antagônicos social, econômica e culturalmente. A contínua sabotagem e repressão a estes estratos sociais foi construída ideologicamente pela elite local, buscando se aproximar dos paradigmas modernizantes praticados pelos países centrais da Europa. Para sobreviver enquanto cultura, os sucessivos agrupamentos precisaram lançar mão de estratégias, associando-se a indivíduos e a elementos identificados com outros estratos sociais de modo a alcançar, ainda que pelo campo carnavalesco, a ensejada integração negra à ordem social competitiva.

Entendendo a trajetória das escolas de samba como um processo de ascensão e não de assunção, pesquisadores revelaram que tal sucesso deu-se graças à combinação de diversos fatores: a busca varguista pela integração entre elite e classes populares através da cultura; o modernismo e a invenção de uma "*autenticidade cultural brasileira*" promovida pela intelectualidade; o intenso trânsito e a identificação afetiva de corpo jornalístico com a prática; ou, ainda, a disputa entre veículos de imprensa pela cobertura do novo modo de fazer carnaval na cidade, configuraram-se elementos fundamentais deste processo (Queiroz, 1992; Soihet, 1998; Fernandes, 2001; Santo, 2016). Contudo, nenhum destes elementos facilitadores teria produzido tamanho êxito sem a visão e a consistente aplicação de um conjunto de estratégias por parte dos sambistas. Longe de idealizações folclorizantes, souberam organizar-se em entidade própria, relacionar-se com as demais entidades então consagradas no campo carnavalesco, negociar vantagens recíprocas com o poder público, ou manipular os enredos a partir de um entendimento êmico e estratégico do que seriam temáticas nacionais. Ainda, buscaram integrar membros de fora desta realidade, reivindicar reconhecimento de parcela culta da sociedade e, por

fim, codificar a prática a partir de quesitos e regras que equilibram com inteligência a manutenção de elementos simbólicos originais com adaptações que atualizam e vitalizam o fazer artístico.

Assim, percebe-se o desejo de desenvolver pesquisas que observam formas e estratégias de ação empregadas por grupos subalternizados dentro do contexto carnavalesco. Contudo, ainda é escasso o uso de teorias de resistência para dar suporte a estas análises. Esta lacuna dificulta a própria detecção destas ações, uma vez que questões como a preteribilidade ou não da consciência, a essencialidade da ação, a capacidade de mitigar efeitos de poder e o caráter estratégico de ações individuais ou coletivas – discussões fundamentais nesse campo teórico – passam ao largo das abordagens. Mesmo assim, o olhar para a resistência encontrado nas recém citadas pesquisas é indispensável pois ajuda a complementar – e inclusive, a apurar – a própria análise das estruturas de poder e das disputas hegemônicas dentro do seio das escolas de samba.

### 3. A “invasão da classe média” nos anos 1960

À medida em que se tornam as principais manifestações carnavalescas da cidade, condição que se consolidou no final dos anos 1950, as escolas de samba se deparam com o crescente interesse de segmentos da classe média na frequência de seus ensaios e na participação de seus desfiles. Com a ajuda de Ferreira (2012), vislumbramos dois motivos que, embora contrastantes, explicam tal aproximação. O primeiro coloca a cultura da escola de samba na rota do entretenimento dos moradores da zona sul, curiosos pelo exotismo de viver uma experiência diferente de sua realidade. O prestígio alcançado pelas agremiações fez com que seus eventos fossem cada vez mais ocupados por estes segmentos, trazendo a reboque um conjunto de transformações no âmbito de melhorias estruturais das quadras de ensaio, além do processo de espetacularização, iniciado com a cobrança de ingressos tanto nas quadras quanto nos desfiles, e a subsequente construção de arquibancadas ainda provisórias (Cabral, 1996). A “onda de grã-finos”, como descreveu a revista *Visão* em 1964, reforçava o modismo, uma vez que “a última nota bem, em sociedade, é exhibir o cartão de sócio contribuinte de uma escola de samba” (Cabral, 1996, p. 189).

Ao mesmo tempo, as escolas passam a ser vistas como representantes da “verdadeira cultura popular” (Ferreira, 2012, p. 169). Por conta disso, desde as primeiras horas, o ideário comunista encontrou dentro das agremiações muitos de seus correligionários, estabelecendo fortíssimas relações de reciprocidade. Mesmo com o enfraquecimento deste elo depois de 1948, os vestígios desse contato ainda eram perceptíveis no seio das escolas de samba. Prova disso foi a criação, nos anos 1960, dos Centros Populares de Cultura (CPC’s), organizados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) como forma dos intelectuais se aproximarem da cultura das classes populares (Natal, 2012). Sambistas como Zé Kéti e Nelson Cavaquinho participaram de debates, seminários e apresentações nos espaços universitários da cidade, promovendo um intercâmbio intenso com jovens politizados de classe média (Natal, 2012, p. 188). Com a “retomada relativa” da democracia nos anos 1950, o movimento estudantil organizou caravanas pelo país que, através de peças e apresentações musicais, promoviam discussões sobre “as reformas de base, a revolução, o imperialismo, etc” (Toledo, 2004, p. 70 *apud* Santos Cruz, 2010, p. 22). Spirito Santo nos alerta para o que chama de “espetacularização da cultura negra”: nos anos 1960 pululam movimentos de cunho artístico com o intuito de produzir uma “recriação” performática de elementos da cultura negra tradicional (Santo, 2016, p. 319). Assim, grupos como Teatro Experimental do Negro, Companhia de Danças Brasileira, Companhia de Danças Mercedes Batista, Grupo Irmãs Marinho, Orquestra Afro Brasileira, dentre outros, são exemplos de ações que visaram afirmar a cultura negra para além dos guetos.

É certo que, historicamente, agremiações carnavalescas de predominância negra estabeleceram contato com artistas de outros estratos da sociedade. Esta estratégia visava aproximar visualmente seu produto a modelos mais aceitos praticados por outros segmentos. Com as escolas de samba não foi diferente, sobretudo com o que ficou conhecido como *revolução salgueirense*. Além de uma sensível mudança técnica e plástica com a incursão de artistas oriundos da Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro desenvolveu o que Cavalcanti denominou "*temática racial*", isto é, construiu seus enredos a partir de um "*conjunto de questões ideológicas suscitadas pelo fato histórico da escravidão e seu lugar no processo de constituição do Brasil como nação*" (Cavalcanti, 1999, p. 27). A responsabilidade desta mudança é atribuída ao professor e artista Fernando Pamplona, vencedor de concursos de decoração pública e de bailes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ativista da UNE, sempre se considerou de esquerda, embora não se afirmasse comunista (Cabral, 1996).

Defendendo se tratar de uma atitude "*estética e social*", Pamplona e sua equipe desenvolveram o enredo *Zumbi dos Palmares* (1960), decisão que o fez "*largar o ateliê e fazer cultura popular*" (Cavalcanti, 1999, p. 32). O próprio Pamplona reconhece que desenvolver temáticas negras não representava novidade alguma, visto que o tema sempre esteve presente. O que considerava inovador era desenvolver uma narrativa mais como "*uma reação contra a escravidão, pela liberdade, do que por ser negro*" (Cavalcanti, 1999, p. 33). Vestir a escola a partir de uma "*imagem de África*", em suas palavras, era superar o uso simbólico da indumentária branca em manifestações negras, aspecto que persistia desde as congadas e cucumbis, dado que "*se vestissem a indumentária negra representava a escravidão. Se vestissem a indumentária branca representava poder. Eles vestiam a branca*" (Cavalcanti, 1999, p. 33). Segundo informação fundamental trazida por Cavalcanti, Pamplona manteve estreito contato com o intelectual de esquerda Édison Carneiro. Estudioso da cultura afro-brasileira, Carneiro teria sido influente na guinada afro-política dos enredos de Pamplona, cujas homenagens à *Chica da Silva* (1963) e à *Chico Rei* (1964) também compõem este espectro (Cavalcanti, 1999, p. 34).

A incursão de Pamplona confirmou um movimento que já tinha se iniciado há alguns anos, ou seja, da substituição dos artesãos – sem formação acadêmica e responsáveis pela plástica dos desfiles – pela figura dos "*profissionais contratados*" com trajetória nas artes plásticas, cenografia e escultura para a coordenação da confecção do desfile (Tureta e Araújo, 2013, p. 117). A participação de Amílcar de Castro, Sorensen, Nilton Sá, Arlindo Rodrigues, Dirceu e Marie Louise Nery, dentre tantos outros, sinaliza a construção da figura do *carnavalesco*, personagem marcado por competência específica e de remuneração contratualmente estabelecida. É o *carnavalesco* que agrega à prática das escolas de samba as dinâmicas do profissionalismo que, se por um lado, mercantiliza os desfiles, incute novos valores e gostos que contribuíram para o inchaço no quadro social das agremiações, por outro, coloca-se enquanto "*mediador*" dos universos culto e popular, o que permitiu cada vez mais a capilarização da prática em espaços antes nunca acessados, assim como estabeleceu os alicerces para a sua consolidação enquanto principal evento *carnavalesco* da cidade (Cavalcanti, 1994, 1999).

#### 4. Ditadura militar: censura e repressão nas escolas de samba

O rico debate cultural e intelectual produzido pela sociedade brasileira até o início dos anos 1960 seria abruptamente interrompido com a instauração do golpe civil militar, deflagrado entre 31 de março e 1º de abril de 1964. Baseado na Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, elaborada pela Escola Superior de Guerra, o regime tinha como foco a "*eliminação do inimigo*" comunista que teria por objetivo a implantação de uma "*república sindicalista*" (Santos Cruz, 2010, p. 50). Para isso, valeu-se de um amplo

aparato estatal articulado pela polícia política que, até 1964, ocupava-se da “*manutenção da ordem e controle das diversões públicas*”; agora, passa a “*combater a infiltração dos ideais comunistas entre a população, incluindo-se nas manifestações culturais populares, como as escolas de samba*”, por enxergar nestas escolas “*possíveis membros de sindicatos e células ‘subversivas’*” (Santos Cruz, 2010, p. 26). A partir de estrutura policial-burocrática-totalitária, busca-se “*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*” (Santos Cruz, 2010, p. 50).

O regime empregou dois mecanismos de vigilância dentro das escolas de samba, bem como em outras organizações populares: a tortura e a “*comunidade de informação*”. Esta última, constituída por uma rede de colaboradores civis ou militares a auxiliar os poderes institucionais. A comunidade de informação – coordenada pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) – foi fundada em 13 de junho de 1964 e apresentava estrutura coesa e centralizada com ramificações abrangendo todos os estados da federação. Sabemos pela pesquisa de Santos Cruz (2010) que as atividades se davam por meio da confecção de fichas de investigação, processos, relatórios e prontuários acerca dos desfiles, além de levantamentos dos antecedentes criminais e políticos de compositores, carnavalescos e dirigentes. Paralelamente, aplicou-se a “*normatização das escolas através do controle rigoroso de fantasias, alegorias, letras, enredo, regras de liberação e participação destas nos desfiles*” (Santos Cruz, 2010, p. 59). A autora identificou 28 documentos de cunho investigativo cujos nomes dos carnavalescos Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, do presidente da Acadêmicos do Salgueiro, Nelson Andrade, e, ainda, dos compositores Martinho da Vila e Silas de Oliveira, mereceram atenção e investigação.

Para além da investigação de figuras que pensavam o carnaval, apresentaremos alguns exemplos que comprovam o controle normativo do desfile a partir do direito requerido de vistoria e censura prévia. Em 1978, está expresso entre as diretrizes do desfile redigidas pela Riotur que “*nenhuma agremiação poderia desfilar oficialmente sem que as letras das composições musicais estejam devidamente liberadas pela censura*” (Santos Cruz, 2010, p. 81). Ainda naquele ano, o regulamento da Associação das Escolas de Samba previa que “*o enredo e a letra das músicas a serem julgadas deverão ser encaminhados à Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, todos devidamente liberados pela censura, com antecedência de 90 (noventa) dias antes do carnaval*” (Santos Cruz, 2010, p. 81). Já no prontuário para o carnaval de 1977, encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), prevê-se “*realizar buscas de informações [...] visando possibilitar a SSP neutralizar, no nascedouro, qualquer ação que possa comprometer a ordem e a segurança pública. [Além de] policiar os locais de concentração, retirando dos desfiles elementos subversivos*” (Santos Cruz, 2010, p. 82).

Contrariando leituras sobre o caráter adesista das escolas de samba, registros de episódios de censura e vigilância são hoje acessíveis graças ao banco de dados do projeto *Memórias Reveladas*,<sup>3</sup> cujo mérito, dentre tantos, consiste em expor evidências de que, mesmo sob forte repressão estatal, as escolas não deixaram de participar da vida política brasileira. Em artigo, Vinicius Natal (2012) analisa as atividades desenvolvidas entre os anos de 1967 e 1973 pelo departamento cultural da escola de samba Imperatriz Leopoldinense. Inspirado nos extintos CPC’s, o autor aponta que o órgão funcionou como fórum de debates e contestação da ditadura, além de elaborar enredos culturais a partir de uma filosofia de trabalho coletivista, junto a projetos de alfabetização, fomento de bolsas de estudo, práticas artísticas e palestras para a comunidade (Natal, 2012).

<sup>3</sup> O projeto *Memórias Reveladas*, criado em maio de 2009 no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, tem como objetivo digitalizar e disponibilizar milhões de documentos dos arquivos públicos nacionais produzidos no período da ditadura militar de 1964.

Em 1969, ocorreria aquela que seria a única prisão política envolvendo compositores de samba-enredo de que se tem notícia. Naquele ano, a escola Império Serrano trouxe *Heróis da Liberdade*, tema em homenagem ao centenário da Proclamação da República. Em plena vigência do Ato Institucional nº 5,<sup>4</sup> o samba traz a seguinte passagem: “Ao longe soldados e tambores / Alunos e professores / Acompanhados de clarim / Cantavam assim: / Já raiou a liberdade / A liberdade já raiou / [...] É a revolução em sua legítima razão”.<sup>5</sup> Para os militares, o emprego da palavra “revolução” faria referência à *Passeata dos cem mil*, evento ocorrido em 26 de junho de 1968 no Rio de Janeiro, organizado pelo movimento estudantil, que se tornou um marco do protesto ante o regime. Por conta disso, os compositores Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira foram interrogados nas dependências do DOPS.<sup>6</sup> Segundo depoimento de Almir Fernandes, em 15 de outubro de 1979, Silas teria disparado no intento de desconversar: “eu não tenho culpa de retratar a história. Não fui eu que a escrevi. Como eu fiz, o senhor poderia ter feito” (Cabral, 1996, p. 193). O incidente foi resolvido com a substituição da palavra “revolução” por “evolução”.

A década de 1970 traria ainda dois episódios marcantes. Segundo denúncia de 29 de janeiro de 1970, aconteceria a criação de uma ala de estudantes militantes junto à escola Portela, que teria sido aprovada pelo então presidente da agremiação, Armando Passos. Entretanto, a referida proposta foi apreendida pela polícia política que, em seguida, realizou diligências na sede da agremiação (Santos Cruz, 2010). Em documento do Serviço Nacional de Informações (SNI), datado de 3 de setembro de 1975, cujo título é “Apresentação na Europa da Escola de Samba Salgueiro. Festa do Partido Comunista Francês (PCF)”, relata-se a excursão europeia salgueirense que pretendia participar da *Fête de L’Humanité* e da *Fête des Libertés*, a ocorrer entre os dias 13 e 14 de julho daquele ano. No item 6, a embaixada brasileira em Paris seria “instruída no sentido de procurar DISSUADIR os sambistas do Salgueiro de participarem de festas organizadas por comunistas franceses” (Santos Cruz, 2010, p. 85-86).

No Informe nº 46 de 23 de fevereiro de 1981 (Informe Nº 46, 1981), cujo assunto intitula-se “Atuação de comunistas junto à escola de samba Unidos da Tijuca”, o compositor militante uruguaio, radicado no Brasil, Taiguara Chalar da Silva, “em contato com membros da ala prevista do PCB”, teria influenciado no enredo indígena *Macobeba, o que dá pra rir dá pra chorar*, escolhido para aquele ano pela agremiação tijuicana. O enredo narra “a peleia do caboclo Mitavaí (simbolizando o povo brasileiro) contra o monstro Macobeba (simbolizando as multinacionais)”; no item 2, o relator entende estar “caracterizado o uso da mitopoética folclórica proveniente de intelectuais comunistas como forma de infiltração ideológica”, alertando que a “atuação esquerdista enseja um trabalho inconsciente dos figurantes da Escola de Samba a favor de uma posição política alheia aos seus estados de consciência - instrumentalizando-os” (Ministério da Justiça, 1981, p. 1-3). Consta, dentro do dossiê, matéria do jornal *O Dia* de 18 de fevereiro de 1981, junto ao encarte do disco com a letra do samba, cujo refrão explicitamente afirma: *Maldito bicho / Se me ouviu / E não gostou do meu samba / Vai pra longe do Brasil*. O “bicho”, também no Informe, é identificado com a “censura” que, segundo o samba, “devora a torre de rádio, penetra na redação e TV” (Ministério da Justiça, 1981, p. 3). Como alerta Santos Cruz

<sup>4</sup> Decretado em dezembro de 1968, representou o endurecimento do regime, “criando-se organismos próprios e treinando pessoal especializado no campo da censura da imprensa e das atividades artístico-culturais” (Fico, 2001 p. 75)

<sup>5</sup> “Heróis da liberdade”, faixa A1 de G.R.E.S. Império Serrano, *Festival de Samba: sambas enredo das escolas de samba*, Codil 14.007, 1969, LP (Viola, Ferreira e Oliveira, 1969). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Q3jYmEyXJIM>, consultado em 27/08/2024.

<sup>6</sup> As Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS) eram algumas das entidades responsáveis pela vigilância e repressão durante este período. Posteriormente foi substituído pelo Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE) (Santos Cruz, 2010).

(2010), a ditadura entendia os sambistas como vítimas manipuladas pelos comunistas, portanto, em condição passiva diante das ações revoltosas. Entretanto, esta visão entra em contradição com a minuciosa política investigativa e persecutória junto a artistas e diretores das agremiações que o próprio regime vinha promovendo.

Estes e inúmeros outros episódios demonstram com clareza que as escolas de samba foram objeto de intensa vigilância durante o golpe militar. A perseguição abrangeu tanto o acompanhamento de lideranças políticas e artísticas, quanto o desenvolvimento das atividades no pré-carnaval e durante os desfiles. Percebemos que as escolas fizeram jus às suspeitas, visto que diversos eventos e temáticas, ainda que disfarçadas, não abdicaram de tratar de questões que iam de encontro aos propósitos ideológicos do regime. Como observaremos a seguir, diante de poderosa máquina repressora, coube às agremiações encontrar formas sutis para manifestar suas posições e construir discursos afirmativos de modo a evitar represálias.

## 5. As temáticas dos sambas-enredo nos anos de chumbo: entre a resistência e o adesismo

Seja por temor repressivo, seja por concordância ideológica, o senso comum estabelecido em torno da relação entre escola de samba e o regime dos anos de chumbo enxerga as agremiações enquanto adesistas ao governo do período. Esta postura seria a responsável pelo recuo de algumas abordagens historicamente caras às escolas. Para Raquel Valença (1983), entre 1972 e 1982, dos 122 sambas que foram para a avenida, apenas 22 "*falavam algo relacionado ao negro*", sendo "*tanto sambas que elegem o tema como central como aqueles que apenas o mencionam*" (Valença, 1983, p. 48 *apud* Cavalcanti, 1999, p. 39). Para a autora, tal resfriamento da temática negra se daria pelo papel dos enredos na busca pela aceitação das escolas frente à sociedade carioca, destacando "*a preferência dos compositores por termos históricos, literários, tomando sempre como ponto de referência a cultura branca oficial*" (Valença, 1983, p. 41 *apud* Cavalcanti, 1999, p. 31).

Outro aspecto que corroboraria para o predomínio de enredos sobre a "*cultura branca oficial*" seria o aparecimento da figura do carnavalesco. Assim, este imporia seu discurso enquanto pessoa estranha e diferente da comunidade. Entretanto, Valença reconhece haver um paradoxo por perceber que também a figura do carnavalesco ajudaria a retomar "*o discurso de sua cultura*", isto é, desenvolver esporadicamente seu olhar sobre temáticas negras (Valença 1983, p. 21-22 *apud* Cavalcanti, 1999, p. 29). Para alguns autores, o fato de carnavalescos brancos construírem sua própria leitura da cultura negra não deveria constituir paradoxo, já que parte do "*talento do carnavalesco*" consistiria na "*capacidade de traduzir os processos sociais correntes*" (Tureta e Araújo, 2013, p. 117). Cavalcanti (1999, p. 35) considera que o diálogo entre carnavalesco e compositores constrói novas interpretações ao tema, produzindo uma leitura "*seletiva*" dos assuntos criados pelo primeiro. Ainda afirma que nos sambas-enredo do carnaval estão em jogo uma pedagogia e uma imensa conversa sobre assuntos que interessam as diversas camadas sociais.

Buscando compreender o real impacto da ditadura militar nos enredos daquele período, realizamos um levantamento das temáticas abordadas pelas escolas do grupo principal do carnaval carioca entre os anos de 1968 e 1984. Mesmo conscientes que o regime se iniciou ainda em 1964, os registros fonográficos só se tornariam sistemáticos a partir de 1968, data que permitiu a consolidação de uma historiografia musical do gênero. O primeiro álbum dedicado aos sambas-enredo de cada ano surge por iniciativa do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que, junto a gravadora Codil, registrou os sambas de 1968 e 1969. Já em 1970, 1971 e 1972, a gravadora Caravelle assumiu com exclusividade a tarefa em convênio com a Associação das Escolas de Samba. Paralelo a

isso, em 1970 o *video tape* dos desfiles foi vendido para a França, fortalecendo o processo de internacionalização das escolas de samba (Cabral, 1996, p. 196-197).

Este artigo tem como objetivo responder a três questionamentos: i) a abrangência da temática negra nos desfiles após a “invasão da classe média”; ii) a real fatia relativa aos enredos adesistas durante este contexto; e iii) a abrangência de temáticas indígenas neste período. Para tanto, nos concentramos em cinco campos temáticos, onde o conceito de *temática racial* (TR), desenvolvido por Cavalcanti (1999), é colocado ao lado de outros quatro de elaboração própria: *temática predominantemente negra* (TPN), *tangencialmente negra* (TTN), *predominantemente indígena* (TPI) e *adesista* (TA).

Apesar da importância do conceito desenvolvido por Cavalcanti (1999), a noção de temática racial apresenta uma ideia limitada de ação política. Isto porque ela exige a verificação de um certo ordenamento de fatos e ações que têm a escravidão como referência central. Muito além da mera aparição de termos como “*escravidão*”, “*escravo*” ou “*senzala*”, a abordagem de Cavalcanti exige que a temática em questão se debruce sobre um conjunto de reflexões decorrentes do processo escravizatório. A partir de personagens e estratégias para a superação do grave contexto, propõe soluções para uma melhoria nas condições materiais dos elementos negros envolvidos na trama.

Esta abordagem de Cavalcanti, contudo, exclui a afirmação de produtos culturais identificados com a cultura negra, narrativas marcadas por devaneios oníricos, assim como personagens, artistas e figuras ilustres que marcaram a sua história cultural, vivida ou inventada. Entendemos que também é carregado de valor e importância política qualquer forma de citação, lembrança ou homenagem a vultos negros e seus feitos transmitidos oralmente que, atravessando gerações, provocam reflexões e ocupam lacunas – ora na esfera política, ora sob a forma de tímidos versos. Estas referências travam com a história oficial a batalha ideológica pela hegemonia do pensamento social brasileiro. Também consideramos fundamental o que Gilroy chamou de “*uso criativo e comunicativo das memórias da escravidão*” (Gilroy, 1993, p. 55). Para ele, este atua como “*dispositivo interpretativo*” que transforma a música e a dança negras em substitutas das liberdades políticas formais negadas ao grupo (Gilroy, 1993, p. 55-56). Assim, mesmo que sem inferir um conflito aberto ou apresentar medidas emancipatórias, o uso da memória da escravidão em expressões artísticas alça tais práticas ao que denominou de “*cultura política expressiva*” (Gilroy, 1993, p. 39).

Por tudo isso, propusemos categorias mais adequadas ao nosso intuito. Entendemos por *temática negra* toda abordagem que exalte a cultura negra, ou denuncie a opressão deste grupo social, a partir de personagens, religiosidade, cultura, desportos, dentre outros. Esta categoria divide-se em dois eixos: o primeiro compreende uma *temática predominantemente negra*, levando-se em conta homenagens e referências sob a forma de alusão direta ou indireta à cultura negra, que ocupem obrigatoriamente o cerne do enredo. Um exemplo desta categoria é *Misticismo da África ao Brasil*, levado à avenida pela Império da Tijuca no ano 1971. O enredo é totalmente dedicado à exaltação dos orixás e sua importância para a cultura negra. Abaixo transcrevemos na íntegra a letra do samba:<sup>7</sup>

Lua alta

Som constante

Ressoam os atabaques

Lembrando a África distante

<sup>7</sup> “O misticismo da África ao Brasil,” faixa B1 de G.R.E.S. Império da Tijuca, *Sambas-de-enredo das Escolas de Samba do grupo 1*, AESEG 85.004, 1971, LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tjZcbRoSahk>, consultado em 27/08/2024.

E o rufar dos tambores  
 Lá no alto da serra  
 Personificando o misticismo  
 Que aqui se encerra  
 Saravá pai Oxalá  
 Que o meu samba inspirou  
 Saravá todo povo de Angola, Agô  
 Agô ô ô (...)  
 Lá na mata tem mironga  
 Eu quero ver  
 Lá na mata tem um coco  
 E esse coco tem dendê  
 Das planícies às coxilhas  
 O misticismo se alastrou  
 Num torvelinho de magia  
 Que preto velho ditou  
 E o fetiche e o quebranto Ele nos legou  
 Eu venho de Angola  
 Sou rei da magia  
 Minha terra é muito longe  
 Meu gongá é na Bahia  
 Tem areia ô, tem areia  
 Tem areia no fundo do mar  
 Tem areia

Ao mesmo tempo, também consideramos assim *O mundo melhor de Pixinguinha*,<sup>8</sup> desenvolvido pela Portela em 1974. Neste exemplo, o homenageado é o flautista, saxofonista e compositor negro Alfredo da Rocha Vianna Filho, reconhecidamente um dos maiores artistas e expoentes da cultura popular carioca e brasileira. Mesmo que a palavra “*negro*” não esteja presente durante toda a obra, uma homenagem à figura que se tornou ícone da cultura negra é, em nossa análise, uma forma de afirmação política e cultural deste grupo. As *temáticas predominantemente indígenas* seguem os mesmos desígnios da sua correspondente negra.

Por outro lado, a *temática tangencialmente negra* privilegia homenagens e referências diretas ou indiretas quando estas assumem o caráter tangencial no enquadramento do enredo. Temos como exemplar *Tronco de ipê*,<sup>9</sup> apresentado pela Portela em 1968. O enredo é uma leitura carnavalesca do romance homônimo de José de Alencar. Depois

<sup>8</sup> “O mundo melhor de Pixinguinha,” faixa A1 de G.R.E.S. Portela, *Sambas-de-enredo das Escolas de Samba do grupo 1: carnaval de 1974*, Top Tape 85-020, 1973, LP (Gouveia, Amorim e Nascimento, 1973). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=2\\_2vEvez2A](https://www.youtube.com/watch?v=2_2vEvez2A), consultado em 27/08/2024

<sup>9</sup> “Tronco de ipê,” faixa B5 de G.R.E.S. Portela, *As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas enredo de 1968*, MISRJ PRLP586, 1968, LP (Silva, 1968). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehagl9GOiho>, consultado em 27/08/2024.

de apresentar o autor, o samba passeia por diversos personagens do livro. Em certa passagem, os compositores referem-se à religiosidade e musicalidade de matriz africana: "é o ponto culminante desta estória / Onde o pai Benedito fazia feitiçaria / Reunia os escravos no local / E lá fazia um batuque infernal". Importante observar que referências explícitas como esta passariam despercebidas quando concebemos que apenas enredos exclusivamente dedicados à cultura negra seriam capazes de promover discursos de afirmação racial. As formas como os dominados se apropriam dos temas, histórias, músicas, danças, enfim, costumam demandar sutileza e um claro senso de oportunidade, nunca desperdiçando as frestas abertas.

*Temáticas adesistas* são marcadas por alusões explícitas ou não, predominantes ou tangenciais, dedicadas à exaltação do regime ditatorial, bem como seu conjunto de valores e símbolos desde que perceptíveis. É característico desta tipologia *O grande decênio*,<sup>10</sup> enredo da escola Beija Flor de Nilópolis para o carnaval de 1975. Certas passagens não se furtam de louvar explicitamente políticas aplicadas pelo regime: "*Lembrando PIS e PASEP / E também o FUNRURAL / Que ampara o homem do campo / Com segurança total*". Todavia, outras referências podem ser imputadas de maneira mais cuidadosa e sutil, como é o caso da escola Tupy de Brás de Pina que, para o carnaval de 1976, trouxe o enredo *Riquezas áureas da nossa bandeira*,<sup>11</sup> onde temos no refrão "*Ordem e Progresso / Este lema genial / Alma vibrante / Do pavilhão nacional*". Apesar de parecer uma singela e inocente homenagem a um dos símbolos pátrios, é axiomático que ditaduras se valham da espoliação de símbolos nacionais tais como hinos, bandeira ou brasões. O lema "*ordem e progresso*", gravado na bandeira brasileira, foi amplamente manipulado no período em questão, cuja ideologia se valia da ideia obsessiva de "*ordem*" como antônimo para a "*balbúrdia*" que seria provocada pelos inimigos do regime.

Entretanto, nossa análise evitou a armadilha de validar o sequestro ideológico de objetos consagrados na cultura popular brasileira. Justamente por isso, são recorrentemente expropriados pela ditadura como se qualquer referência servisse de reforço ao arcabouço simbólico ditatorial e ao apoio do regime. Assim acontece com festas católicas populares como o Círio de Nazaré, a exaltação ao carnaval e ao futebol brasileiro, às belezas naturais, ou o elogio a fenótipos negróides que, apesar de arraigados no imaginário popular, tendem a ser tratados como propriedade de iniciativas autoritárias. Portanto, aqui consideramos inerente à categoria adesista enredos ou partículas de enredo que promovam objetos exaltados exatamente por serem *pelo* regime, frente a objetos exaltados por identificação social e cultural com camadas economicamente inferiores, isto é, *apesar* do regime.

Escolhemos o samba-enredo como objeto por excelência de representação do conteúdo desenvolvido num desfile por um conjunto de fatores. Primeiro, por constituir-se único elemento apto a ser acessado antes, durante e depois do próprio evento carnavalesco. Em comparação com os elementos visuais do desfile, é o samba-enredo que oferece infinitas oportunidades para sua reprodução, tornando-se o principal elemento para o engajamento do público e da agremiação com o enredo. Se levarmos em conta que, há até pouco tempo, a única forma de contato com um desfile era ser espectador ou desfilante do mesmo, é nítido que o samba paira como único indício residual de um espetáculo irrepitível. Isto permite o potencial de perpetuação e reprodução do samba no imaginário cultural, cânone que populariza recortes e passagens do tema considerados mais relevantes por seus compositores. Ao passo que um samba-enredo não objetiva reproduzir *ipsis*

<sup>10</sup>"O grande decênio," faixa B4 de G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, *Sambas-de-enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1975*, Tapeçar LP-SE-75, 1974, LP (Quininho, 1974). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FkBb5PwTAoM>, consultado em 27/08/2024.

<sup>11</sup>"Riquezas áureas da nossa bandeira," faixa A4 de G.R.E.S. Tupy de Brás de Pina, *Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1976*, Top Tape 85.040, 1975, LP (Caciça, 1975). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jf7Sld2XOEK>, consultado em 27/08/2024.

*litteris* o denso conteúdo visualmente abordado, aquilo que é selecionado como textual e discursivamente essencial torna-se – também antes, mas, sobretudo, depois do desfile – a síntese do enredo como um todo. É, assim, o samba-enredo o último e contínuo elo do desfilante, público ou entusiasta com um desfile.

A partir da tabela a seguir, temos que num total de 186 sambas-enredo gravados, 97 (≅ 52%) desenvolveram temáticas negras em caráter dominante ou tangencial, enquanto em apenas 13 composições (≅ 7%) foram observadas referências adesistas. Outra constatação importante é que, durante os 17 anos de sambas-enredo analisados, em apenas sete o contingente de temáticas dissociadas do contexto negro-indígena foi maior que aquele conjunto, notabilizando a hegemonia temática negro-indígena durante o período estudado. Também é digno de nota que o enredo adesista *O descobrimento do Brasil*<sup>12</sup> (Santo, 1979a), desenvolvido pela escola Mocidade Independente de Padre Miguel, foi o único que alcançou a consagração de um campeonato. A categoria "outros" aqui empregue refere-se a um universo bastante diverso de temas, variando entre homenagens a eventos, personalidades, lendas, espaços públicos, obras literárias e gêneros de dança não identificados com a cultura negra ou indígena.

**Tabela 1. Comparativo entre os enredos do grupo principal (1968-1984) segundo a ocorrência de temática racial (Cavalcanti), predominantemente negra, tangencialmente negra, predominantemente indígena e adesista**

Anos	Temática racial (C)	Temática predominantemente negra	Temática tangencialmente negra	Temática predominantemente indígena	Temáticas adesistas	Outros
1968	1	2	6	-	-	2
1969	2	5	2	-	-	3
1970	-	1	5	1	3	3
1971	-	2	4	-	2	4
1972	2	8	2	-	2	2
1973	-	2	2	2	-	6
1974	1	5	1	-	1	4
1975	-	3	1	2	1	6
1976	1	4	4	1	1	3
1977	-	1	1	1	-	9
1978	-	4	-	-	1	6
1979	-	1	1	1	1	6
1980	-	2	5	-	1	3
1981	-	-	3	1	-	6
1982	-	2	5	1	-	4
1983	-	4	3	1	-	4
1984	-	4	2	-	-	8
Total	7	50	47	11	13	79

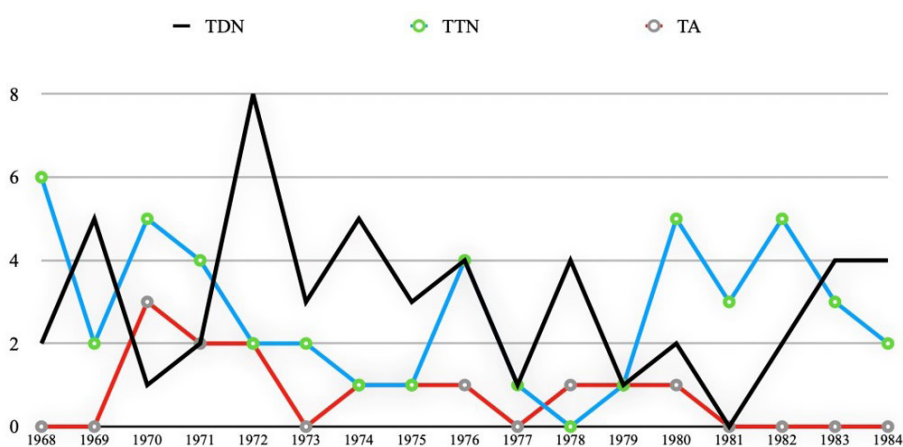
Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Ao comparar o conjunto de temáticas negras com o conjunto de temáticas que permitiram menções adesistas – segundo o Gráfico 1 abaixo –, percebemos que nunca houve um ano em que a quantidade de enredos TPN e TTN fosse superada pelos enredos TA. Por outro lado, a própria incidência de enredos abertamente críticos à ditadura nos fez abdicar do ano de 1985, quando ainda vigia o regime. Isto porque em 1984 – como indicado na Tabela 1 – dos 8 enredos identificados com a categoria "outros", 5 faziam

<sup>12</sup>"O descobrimento do Brasil," faixa A2 de G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, *Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1979*, Top Tape 85070, 1979a, LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vmtgG8E7JyM>, consultado em 27/08/2024.

duras críticas ao governo, o que denota um afrouxamento da censura a partir de 1983 já que, até então, nenhuma abordagem havia tratado abertamente do tema. O exemplo mais emblemático desta transição tange ao samba da Acadêmicos do Salgueiro que, ao homenagear a imprensa em *Traços e Troças* (1983),<sup>13</sup> já perguntava com alguma liberdade, ainda que desconfiadamente: “*será que a política não vai me censurar? / Já sei, certos momentos não se pode criticar*”. Assim, é nítido que os aparelhos de censura e repressão foram neutralizados antes do fim do período. Além disso, fica evidente a demanda reprimida de crítica social que, por conta da conjuntura vigente, era impedida de ser satisfeita. Isto prova que, diferente do que ventila amplamente na sociedade, o que impedia as agremiações de se manifestarem contrárias ao regime não era a alienação ou ignorância política, mas sim o intensivo aparelho de vigilância.

**Gráfico 1. Comparação da incidência de temáticas predominantemente negras, tangencialmente negras e adesistas entre os anos 1968 e 1984**



Fonte: elaborado pelo autor (2024).

## 6. Conclusões

Aprendemos através deste estudo que a amplitude dos enredos que demonstravam algum sinal de adesismo é muito menor do que se imagina. Ainda, frente a uma conjuntura de profunda vigilância e censura, as escolas de samba cariocas optaram por desenvolver hegemonicamente um conjunto de enredos que abordam, quer de forma parcial quer dominante, o universo abrangente de temáticas negras. Este uso estratégico cumpre a dupla função de, por um lado, driblar a censura e ensejos ideologicamente comprometidos com o regime ditatorial e, por outro, reafirmar a matriz e a importância cultural afro-brasileira que orienta esta prática desde as primeiras horas. Nesse sentido, à luz de Gilroy (1993), entendemos que os enredos desenvolvidos entre 1968 e 1985 configuraram-se como manifestações de cultura política expressiva, fazendo uso criativo e comunicativo da memória da escravidão e de inúmeras personagens identificadas com a cultura negra para o fortalecimento deste grupo social. Paralelamente, o emprego de enredos indígenas funciona como uma linha estratégica auxiliar à abordagem negra que, quando não totalmente dedicada a homenagear seus produtos e personagens, ainda assim, encontra formas tangenciais para torná-los visíveis. A noção de que as escolas de samba se configuraram espaços de repercussão em larga escala do ideário autoritário governista,

<sup>13</sup>“Traços e troças,” faixa A3 de G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, *Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A: carnaval 1983*, Top Tape 503.6017, 1982b, LP (Trindade e Salgueiro, 1982b). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PfQ5AHclMg>, consultado em 27/08/2024.

em realidade, é uma falácia criada por uma justificada intolerância da opinião pública pós-ditadura a qualquer forma de apoio ao regime.

Entendemos que, no tocante ao profundo processo de inchaço social – responsável pela incorporação de personagens alheios ao contexto sociocultural como carnavalesco, diretores e desfilantes advindos da classe média –, a crítica de Tureta e Araújo (2013) precisa ser retomada. Para os autores, uma ideia de cooptação das escolas pela classe média configura-se reducionista frente a uma organização que, segundo eles, não apresenta historicamente fronteiras sociais claramente definidas. Saliem ainda o problema de trabalhar com dicotomias – tradição *versus* modernidade, elite *versus* povo, carnavalesco *versus* sambista – que, de fato, não dariam conta da complexidade do fenômeno e de como os interesses são negociados entre os agentes (Tureta e Araújo, 2013).

O problema da dominação aparente, tão bem analisado por De Certeau, parece adequado aqui. Para ele, “*por[mais] espetacular que seja, o seu privilégio corre o risco de ser apenas aparente, caso sirva de quadro para as práticas teimosas, astuciosas, cotidianas que o utilizam*” (De Certeau, 1998, p. 95). O evidente poder que o carnavalesco passou a exercer dentro das escolas de samba não anula a “*cadeia de mediações de conhecimento e interpretação da realidade construída em torno da eleição de um tema*” (Cavalcanti, 1999, p. 34). Recuperamos a posição de Tureta e Araújo (2013) uma vez mais: o talento do carnavalesco está na capacidade de tradução dos processos sociais que o rodeiam. Isso inclui, necessariamente, os assuntos significativos àquela comunidade, desenvolvidos sob a forma de um enredo que dialogará com a vivência dos compositores que sobre ele se debruçarão. É por isso que, com Cavalcanti, entendemos o carnavalesco como um mediador cultural. Nossa análise mostra que, mesmo com conflitos, as escolas nunca deixaram de imprimir o discurso de valorização da cultura negra e de memória da escravidão, mesmo que esta temática seja orientada por um indivíduo externo ao seu estrato racial e social.

Concluindo, torna-se mais claro que, muito diferente de uma leitura de aceitação irrestrita e estratégica das escolas de samba, atuando como verdadeiras ferramentas à serviço do regime autoritário instalado no Brasil, o que verificamos, em realidade, foi um processo sufocante de repressão e vigilância sobre o conteúdo e as ações desenvolvidas pelos membros das escolas entre 1964 e 1985. O referido processo, todavia, foi totalmente obliterado por trabalhos acadêmicos da época que, assim como as práticas culturais populares, também sofreram com a censura ou com a autocensura diante de consequências previsíveis. É por isso que, em respeito às compreensíveis limitações da leitura acadêmica sobre as escolas de samba desenvolvidas durante os anos de chumbo, precisamos questionar estudos inclusive posteriores que, mesmo assim, não se furtam de delinear inadvertidamente uma postura adesista e alienada para as escolas de samba durante o golpe. Esta insensibilidade desconsidera – além das prisões, constrangimentos e terror impetrados sobre os sambistas tidos como subversivos – as próprias forças externas que oprimiam tanto experiências acadêmicas quanto carnavalescas, exigindo posições comedidas sob o risco de violações físicas e psicológicas irreversíveis.

## Bibliografia

- ANDRADE, Julia de; FONSECA, Edilberto. (2020), “A lavagem da Sapucaí: narrativas sobre o ritual”. *Litteris*, 25, 1:1-39.
- AUGRAS, Monique. (1998), *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- BAKHTIN, Mikhail. (1987), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec.
- BURKE, Peter. (1989), *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CABRAL, Sérgio. (1996), *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar.

- CARDOSO, Angelo. (2006), *A linguagem dos tambores*. Tese de Doutorado, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CARNEIRO, Édison. (1946), *Guerra de los Palmares*. México, Fondo de Cultura Económico.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. (1994), *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro, UFRJ.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. (1999), *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. (2011), "Baianas e Velha Guarda: o corpo e envelhecimento no carnaval carioca", in M. Goldenberg. (org.), *Corpo, Envelhecimento e felicidade*. Rio De Janeiro, Civilização Brasileira.
- DAMATTA, Roberto. ([1979] 1997), *Carnavais, malandros e heróis*. 6a edição, Rio de Janeiro, Rocco.
- DAMATTA, Roberto. (1981), *Universo do carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro, Pinakotheke.
- DE CERTEAU, Michel. ([1990] 1998), *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes.
- FERNANDES, Florestan. ([1964]2008), *A integração do negro na sociedade de classes*. 5a edição, 1º Volume, São Paulo, Globo.
- FERNANDES, Nelson. (2001), *Escola de samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- FERREIRA, Felipe. (2012), "Escola de samba: uma organização possível". *Sistemas & Gestão*, 7, 2:164-172. DOI: <https://doi.org/10.7177/sg.2012.V7.N2.A3>.
- FICO, Carlos. (2001), *Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro, Record.
- GILROY, Paul. (1993), *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Londres e Nova Iorque, Verso.
- INFORME Nº 46. (1981), "Atuação de comunistas junto à escola de samba Unidos da Tijuca", Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, 23 de fevereiro, A0140478, Aperj, Rio de Janeiro.
- JOHANSSON, Thomas; LALANDER, Philip. (2012), "Doing resistance: youth and changing theories of resistance". *Journal of Youth Studies*, 15, 8:1078-1088. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2012.693591>.
- LEOPOLDI, José Sávio. (1977), *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis, Vozes.
- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. (1981), Atuação de comunistas junto à escola de samba Unidos da Tijuca. Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), informe nº 46, código de referência BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81014047. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro. Disponível em [http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado\\_SIAN.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1841702&v\\_aba=1](http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado_SIAN.asp?v_CodReferencia_id=1841702&v_aba=1), consultado em 29/08/2024.
- MOURA, Clóvis. ([1959] 2014a), *Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições e guerrilhas*. 5a edição, São Paulo, Anita Garibaldi.
- MOURA, Clóvis. ([1994] 2014b), *Dialética radical do Brasil negro*. 2a edição, São Paulo, Anita Garibaldi.
- NATAL, Vinicius. (2012), "Samba e cultura: Práticas de resistência no departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973)". *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 9, 1:181-197. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/tec.2012.10317>.
- NATAL, Vinicius. (2016), "Sambantropologia". *PragMatizes*, 6, 11:150-166. DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v0i11.10439>.

- PRAVAZ, Natasha. (2008), "Hybridity Brazilian Style: Samba, Carnival, and the Myth of 'Racial Democracy' in Rio de Janeiro". *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 15, 1:80-102. DOI: <https://doi.org/10.1080/10702890701801841>.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. (1992), *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense.
- RODRIGUES, Ana Maria. (1984), *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo, Hucitec.
- SANTO, Spirito. (2016), *Do samba ao funk do Jorjão*. 2a edição, Rio de Janeiro, Sesc.
- SANTOS CRUZ, Tamara Paola. (2010), *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio. (2018), *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SCHWARTZ, Stuart. (1987), "Mocambos, quilombos e palmares: a resistência escrava no Brasil Colonial". *Estudos Econômicos*, 17, 1:61-88. DOI: <https://doi.org/10.11606/1980-535717n3sbs>.
- SCOTT, James. (2013), *A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos*. Traduzido por Pedro Serras Pereira. Lisboa, Letra livre.
- SILVA, Ageirton dos Santos. (2010), *Samba e negritude: prática discursivas identitárias negras em sambas de enredo de temática africana*. Tese de Doutorado, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- SILVA, Marluce da; SILVA, Ageirton. (2015), "Para além da avenida: as narrativas de sambas de enredo e a constituição de identidades negras". *Calidoscópico*, 13, 2:152-162. DOI: <https://doi.org/10.4013/cld.2015.132.02>.
- SOARES, Reinaldo. (1999), *O Cotidiano de uma Escola de Samba Paulistana: O Caso do Vai-Vai*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SOIHET, Rachel. (1998), *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- TOLEDO, Caio. (2004), "1964: o golpe contra as reformas e a democracia". *Revista Brasileira de História*, 24, 47:13-28. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100002>.
- TURETA, César; ARAÚJO, Bruno de. (2013), "Escolas de samba: trajetória, contradições e contribuições para os estudos organizacionais". *O&S*, 20, 64:111-129. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1984-92302013000100008>.
- VALENÇA, Raquel. (1983), *Palavras de Purpurina: Estudo linguístico do samba de enredo*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- VINTHAGEN, Stellan; JOHANSSON, Anna. (2013), "Everyday Resistance: exploration of a concept and its theories". *Resistance Studies Magazine*, 1, 1:1-46.

### Referências fonográficas

- CACIÇA. "Riquezas áureas da nossa bandeira." Faixa A4 de G.R.E.S. Tupy de Brás de Pina. Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1976. Top Tape 85.040, 1975. LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jf7Sld2XOEK>, consultado em 27/08/2024.
- GOUVEIA, Evaldo; AMORIM, Jair; NASCIMENTO, Eusébio. "O mundo melhor de Pixinguinha." Faixa A1 de G.R.E.S. Portela. Sambas-de-enredo das Escolas de Samba do grupo 1:

- carnaval de 1974. Top Tape 85-020, 1973. LP. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=2\\_2vIEVez2A](https://www.youtube.com/watch?v=2_2vIEVez2A), consultado em 27/08/2024.
- QUININHO, Bira. "O grande decênio." Faixa B4 de G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis. Samba-de-enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1975. Tapeçar LP-SE-75, 1974. LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FkBb5PwTAoM>, consultado em 27/08/2024.
- SANTO, Antônio do Espírito. "O descobrimento do Brasil." Faixa A2 de G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1979. Top Tape 85070, 1979a. LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vmtP68E7JyM>, consultado em 27/08/2024.
- SILVA, Silvestre Davi da. "Tronco de ipê." Faixa B5 de G.R.E.S. Portela. As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas enredo de 1968. MISRJ PRLP586, 1968. LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehagI9GOiho>, consultado em 27/08/2024.
- TRINDADE, Celso; SALGUEIRO, Nicolau do. "Traços e troças." Faixa A3 de G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1A: carnaval 1983. Top Tape 503.6017, 1982b. LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PIfQ5AHclMg>, consultado em 27/08/2024.
- VÁRIOS. As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas enredo de 1968. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1968. LP (40:59).
- VÁRIOS. Festival de Samba: sambas enredo das escolas de samba. Rio de Janeiro: Codil, 1969. LP (49:05).
- VÁRIOS. Samba-de-enredo das escolas de samba ao vivo - 1º grupo. Rio de Janeiro: Caravelle, 1970a. LP (37:56).
- VÁRIOS. Samba enredo: carnaval 1971. Rio de Janeiro: AESEG, 1970b. LP (30:05).
- VÁRIOS. Samba-de-enredo das Escolas de Samba do grupo 1. Rio de Janeiro: AESEG, 1971. LP (39:15).
- VÁRIOS. Samba-de-enredo das Escolas de Samba do grupo 1. Rio de Janeiro: AESEG, 1972. LP (34:24).
- VÁRIOS. Samba-de-enredo das Escolas de Samba do grupo 1: carnaval de 1974. Rio de Janeiro: Top Tape, 1973. LP (33:20).
- VÁRIOS. Samba-de-enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1975. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1974. LP (44:06).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1976. Rio de Janeiro: Top Tape, 1975. LP (45:35).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1977. Rio de Janeiro: Top Tape, 1976. LP (42:38).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1978. Rio de Janeiro: Top Tape, 1978. LP (39:35).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1979. Rio de Janeiro: Top Tape, 1979a. LP (31:26).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1980. Rio de Janeiro: Top Tape, 1979b. LP (39:17).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1A: carnaval 1981. Rio de Janeiro: Top Tape, 1980. LP (37:36).
- VÁRIOS. Samba de enredo das escolas de samba do grupo 1A: carnaval 1982. Rio de Janeiro: Top Tape, 1982a. LP (43:51).

- VÁRIOS. Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A: carnaval 1983. Rio de Janeiro: Top Tape, 1982b. LP (42:26).
- VÁRIOS. Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A: carnaval 1984. Rio de Janeiro: Top Tape, 1984. LP (46:08).
- VÁRIOS. Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1: carnaval 1985. Rio de Janeiro: Top Tape, 1985. LP (40:35).
- VIOLA, Mano Décio da; FERREIRA, Manoel; OLIVEIRA, Silas de. "Heróis da liberdade." Faixa A1 de G.R.E.S. Império Serrano. Festival de Samba: sambas enrêdo das escolas de samba. Codil 14.007, 1969. LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Q3jYmEyXJIM>, consultado em 27/08/2024.