

A transformação dos desfiles das escolas de samba sob a ótica de Haroldo Costa

The transformation of samba school parades
from Haroldo Costa's perspective

ZILMAR LUIZ DOS REIS AGOSTINHO

Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHS) da UERJ. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História (PPHR) da UFRRJ.

zilmargeo@gmail.com

RESUMO: De acordo com alguns especialistas, as escolas de samba do Rio de Janeiro vivenciaram um processo de transformação em seus desfiles a partir do final da década de 1950, que foi denominado de revolução, pois significou um distanciamento daquilo que essas agremiações costumemente apresentavam até então. Um desses especialistas é Haroldo Costa, para quem o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi o grande desencadeador do movimento a partir do trabalho realizado pelo cenógrafo Fernando Pamplona, que teria sido pioneiro na utilização de uma temática e de uma estética negra nos desfiles das escolas de samba. Sendo assim, buscamos compreender as motivações que levaram Haroldo Costa a apontar essa agremiação e esse artista como pioneiros, buscando possíveis explicações em sua trajetória de vida. Para alcançarmos o objetivo aqui proposto, utilizaremos diversas entrevistas concedidas pela personalidade aqui privilegiada, tendo como metodologia de pesquisa a história oral, além do seu livro dedicado ao histórico do GRES Acadêmicos do Salgueiro, bem como outras fontes que relatam aquele momento específico das escolas de samba.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo Costa, Trajetória, Escolas de Samba.

ABSTRACT: According to some specialists, the samba schools of Rio de Janeiro experienced a process of transformation in their parades from the late 1950s onwards, which was called a revolution, as it meant a departure from what these groups used to present until then. One of these specialists is Haroldo Costa, for whom the Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro was the great trigger of the movement based on the work carried out by the scenographer Fernando Pamplona, who would have been a pioneer in the use of a black theme and aesthetic in the parades of the samba schools. Therefore, we seek to understand the motivations that led Haroldo Costa to point out this association and this artist as pioneers, seeking possible explanations in his life trajectory. To achieve the objective proposed here, we will use several interviews granted by the privileged personality here, using oral history as a research methodology, in addition to his book dedicated to the history of GRES Acadêmicos do Salgueiro, as well as other sources that report that specific moment of the samba school.

KEYWORDS: Haroldo Costa, Trajectory, Samba Schools.

1 Introdução

O final da década de 1950 e o decorrer da década seguinte são apontados por grande parte daqueles que se dedicam ao assunto como o período em que os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro passaram por um processo de transformação. Capitaneados por Fernando Pamplona¹, um grupo de artistas plásticos oriundos da Escola Nacional de Belas Artes chega ao universo dessas agremiações propondo enredos que fugiam àqueles que eram, em sua maioria, dedicados a exaltar figuras conhecidas do público em geral, dando início ao que se convencionou chamar de revolução temática e estética.

Torna-se importante salientar que não estamos tecendo qualquer juízo de valor sobre o termo carnavalesco, não sendo nosso objetivo afirmar que somente aqueles que possuíam uma formação artística advinda da Escola Nacional de Belas Artes possam receber tal epíteto. Sendo assim, ao longo do seu processo histórico de formação, as escolas de samba já haviam contado com artistas que eram responsáveis pela elaboração de alguns dos elementos de seus desfiles, tendo geralmente origem nas grandes sociedades e nos ranchos carnavalescos:

Em outras palavras, podemos afirmar que essas pessoas “entendidas”, que “tinham jeito” para o ofício, não importando se se tratava de “curiosos”, “devotados”, “autodidatas”, ou de pessoas de “reconhecido mérito” – podemos citar além de Carrancini, os cenógrafos Públio Marroig e Fiúza Guimarães, o escultor Modestino Kanto, Angelo Lazary e Hipólito Colom com os vínculos na Escola Nacional de Belas Artes, o professor e caricaturista Calixto Cordeiro, o estivador Antonio Infante Zayas, entre outros de diversificado perfil e formação – são os pioneiros da atividade hoje desempenhada pelo “carnavalesco” (SANTOS, 2006, p. 35).

Inserida nessa lógica, Helenise Guimarães (1992) afirma que a presença de pessoas diretamente ligadas às Escolas de Belas Artes no carnaval carioca começou com a presença dos técnicos na elaboração dos desfiles das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, além daqueles que foram partícipes da comissão julgadora de seus desfiles. A absorção desses técnicos por parte de tais agremiações carnavalescas pode, segundo a autora, ser compreendida como um embrião para o

surgimento do profissional carnavalesco. Ainda de acordo com ela, foi sob a denominação de técnicos que esses artistas começaram a chegar às escolas de samba e nelas encontraram as condições propícias para o seu desenvolvimento e afirmação, embora a autora não tenha deixado claro que condições específicas eram estas que não eram encontradas nas demais manifestações carnavalescas.

Um ponto importante na análise de Guimarães é que, mesmo apontando que o termo “carnavalesco”, como sinônimo de uma profissão, tenha surgido apenas a partir da década de 1970, ela considera também como tal aqueles que surgiram nos quadros das próprias agremiações – e não somente os que possuíam algum conhecimento acadêmico formal – como é o caso de Antônio Caetano, na Portela, e de Júlio Mattos, na Estação Primeira de Mangueira. Logo, para ela, o carnavalesco “é um produto da própria Escola de Samba, não só porque elas o contratavam, mas porque muitos deles pertenciam às Agremiações.” (GUIMARÃES, 1992, p.29).

Nessa perspectiva, encontramos também o texto de Vinícius Natal e Felipe Ferreira (2021), que tem como objetivo reinserir a imagem de Miguel Moura nos debates acerca do campo artístico carnavalesco e da pintura. Miguel Moura, de acordo com os autores, iniciou sua trajetória artística na Escola de Arte Bernadelli, tendo atuado como assistente do cenógrafo carnavalesco Públio Marroig. Sendo assim,

sua ligação com o mundo do samba e do carnaval levou-o a ser um dos fundadores da escola de samba Depois Eu Digo (uma das antecessoras do atual G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro) onde atuou, como pintor e escultor, nas décadas de 1930 e 1940, além de trabalhar no G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, na década de 1950. Nessa mesma década, foi o artista responsável pela produção de carros alegóricos do Clube dos Cariocas [...] (NATAL; FERREIRA, 2021, p.94-95).

De acordo com a passagem acima, podemos perceber que era bastante comum o trânsito desses artistas plásticos pelas mais variadas formas de manifestações carnavalescas. Além disso, fica claro que Miguel Moura, assim como Antônio Caetano – desenhista e um dos fundadores da Portela –, possuía, além do conhecimento artístico, uma ligação direta com as escolas de samba, configurando-se como um carnavalesco “prata da casa”, conforme a concepção de Lopes e Simas (2017), por

ser oriundo de uma escola de samba e possuir dotes artísticos para a realização dos desfiles opondo-se a ideia de “artista de fora” que, para os autores citados, era aquele que possuía conhecimento acadêmico formal e que passaram a fazer parte dessas agremiações.

Será justamente um “artista de fora” que será apontado, conforme dissemos, por parte considerável da bibliografia dedicada às escolas de samba, como aquele que foi o pioneiro na inserção de uma temática negra em seus desfiles, inaugurando uma espécie de revolução, embora tenhamos a exata noção de que tal pioneirismo vem sendo alvo de contestações² em trabalhos acadêmicos, já tendo sido, inclusive, contestado por Miguel Moura, por quem Fernando Pamplona foi acusado de roubar seu protagonismo, tomando para si a primazia da produção visual carnavalesca nas escolas de samba (NATAL; FERREIRA, 2021).

Um dos autores que mais contribuíram para que Fernando Pamplona e o GRES Acadêmicos do Salgueiro fossem apontados como pioneiros na utilização de enredos cuja temática e estética exaltavam personalidades negras como protagonistas foi Haroldo Costa. Contudo, ainda que esse pioneirismo tenha sido (e venha sendo) relativizado por alguns autores, não podemos negar a importância de Costa para compreendermos o processo que se configurou naquele período, processo este que, como dissemos, acabou por desencadear uma concepção de desfiles que passou a ser um referencial para as demais agremiações.

Portanto, é de suma importância compreendermos os processos narrativos das transformações das escolas de samba tomando Haroldo Costa como um dos seus principais intérpretes. Além disso, torna-se necessário também tentarmos identificar os motivos pelos quais o autor teve como objeto privilegiado o carnavalesco Fernando Pamplona e seu trabalho, apontado como revolucionário e determinante para a nova configuração das escolas de samba cariocas a partir da década de 1960, trabalho este que passou a ser alvo de críticas por supostamente deturpar as características dessas agremiações carnavalescas, reforçando a presença de um estrato social distinto da maioria negra que as compunha, o que teria gerado o seu afastamento.

Sendo assim, o objetivo do presente artigo é compreendermos a partir de sua trajetória os motivos pelos quais Haroldo Costa considerou o GRES Acadêmicos do Salgueiro como a escola de samba pioneira no carnaval carioca no que diz respeito à temática desenvolvida a partir da chegada de Fernando Pamplona à agremiação.

Como forma de alcançarmos o objetivo proposto, utilizaremos algumas das diversas entrevistas concedidas por Haroldo Costa, nas quais tentaremos perceber como a sua trajetória de vida influenciou diretamente na sua escrita sobre um processo que ele próprio considerou como uma (r)evolução a partir do instante em que o GRES Acadêmicos do Salgueiro passou a contar com o trabalho de Fernando Pamplona e de sua equipe. Além dessas entrevistas, abordaremos o livro intitulado *Salgueiro: academia de samba*, publicado em 1984, em que Haroldo Costa se propôs a narrar o histórico dessa agremiação, atendo-nos principalmente ao momento histórico aqui privilegiado.

Como as entrevistas serão uma de nossas principais fontes neste trabalho, torna-se necessário fazer aqui uma breve consideração acerca de sua utilização como fontes históricas. A partir da década de 1990, o trabalho com as fontes orais ganhou campo no Brasil no bojo dos questionamentos feitos à validade do documento escrito como única fonte viável para o trabalho do historiador. Entretanto, como alguns autores passaram a acreditar que as fontes orais serviriam para preencher lacunas deixadas pelos documentos escritos, a sua utilização também foi alvo de críticas. Além disso, há aqueles que valorizam a relação entre a memória e a história, não buscando uma verdade nos fatos, interpretando a subjetividade presente na oralidade como um desafio para a pesquisa e não como um problema (PEREIRA NETO; MACHADO; MONTENEGRO, 2007). É nesse sentido que utilizamos as entrevistas de Haroldo Costa, buscando interpretar suas subjetividades, tendo a consciência de que aquilo que o entrevistado narra, ou seja, sua memória, é, geralmente, algo passível de escolha, de uma seletividade, conforme nos diz Henry Rousso:

A memória, no sentido básico do termo, é a presença do passado. [...] A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto, toda memória é, por definição, “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs (ROUSSO, 2005, p.94).

Sendo assim, em concordância com a passagem acima, podemos dizer que Haroldo Costa, ao narrar suas memórias sobre o que ele con-

siderou como transformações ocorridas nos desfiles das escolas de samba, enaltecendo um pioneirismo do Salgueiro no tocante à inserção da temática negra nos desfiles das escolas de samba a partir do trabalho de Fernando Pamplona, o fez de modo seletivo, haja vista que buscou contar aquilo que enaltecia a agremiação e o carnavalesco, não se aprofundando ou mesmo não citando as críticas recebidas sobre esse mesmo trabalho.

Contudo, mesmo que a memória seja seletiva, podemos sustentar que a escolha pela pesquisa com as fontes orais não invalida o trabalho historiográfico, pois o documento escrito também se configura como uma construção, tal qual nos fala Michael Pollak:

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim, não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta (POLLAK, 1992, p.207).

Portanto, o trabalho historiográfico deve, como diz Beatriz Sarlo em entrevista concedida a Denise Mota (2006), conjugar fontes orais e escritas, pois, para ela, reconstruir uma história somente mediante a memória não é algo satisfatório. Tal reconstrução deve ser feita em conjunto com as fontes escritas que refletem o movimento das ideias na história. Eis a razão pela qual não nos concentramos apenas na análise das entrevistas concedidas por Haroldo Costa, mas elegemos também algumas fontes escritas para tentarmos compreender de maneira satisfatória a sua trajetória enquanto uma personalidade dedicada a escrever a história do carnaval do Rio de Janeiro.

2 Vida e trajetória teatral

Em uma entrevista concedida ao Museu da Pessoa (2012), Haroldo Costa afirma que nasceu no Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro da Piedade, em 13 de maio de 1930, sendo filho de um alfaiate e de uma dona de casa. Devido ao falecimento de sua mãe quando ele tinha

apenas dois anos de idade, Haroldo Costa foi morar com a família de seu pai em Maceió. De acordo com ele, a vivência na capital alagoana foi determinante para que ele iniciasse seu contato com diversas manifestações folclóricas, tais como, Reisados, Guerreiros, Maracatu, Pastoris, Chegança e Quilombo. Com aproximadamente dez anos de idade, ele voltou ao Rio de Janeiro para morar com o pai, mais precisamente na Rua Joaquim Silva, na Lapa.

Na então capital da República, Haroldo Costa estudou no Colégio Pedro II, tendo ali se iniciado na política estudantil quando foi presidente do Grêmio Científico e Literário da instituição, sendo por meio dele, indicado como delegado, que passou a frequentar a União Nacional dos estudantes (UNE), passando, posteriormente, a presidir a Associação Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (AMES), além de ter feito parte da comissão que fundou a União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES).

De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Haroldo Costa teve seu primeiro contato com o teatro a partir do momento em que seu pai teve acesso, em 1948, a um panfleto do Teatro Experimental do Negro (TEN) que convocava voluntários a auxiliarem no processo de alfabetização de adultos em um curso que funcionava no prédio da UNE. Motivado por seu pai, Haroldo Costa passou a lecionar três vezes por semana no segundo andar do prédio da UNE em cujo primeiro andar os atores do teatro ensaiavam. Em sua entrevista ao Museu da Pessoa, Costa diz que, certa vez, quando estava em sala de aula, foi convidado a participar da leitura de uma peça teatral por conta da ausência de um dos atores, o que acabou lhe rendendo o papel do personagem Peregrino, do espetáculo *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso.

Para Haroldo Costa (2017), o TEN foi fundado por Abdias do Nascimento em 1944 por conta de uma inquietação surgida pela falta de oportunidades para atores negros e de uma representatividade negra no teatro brasileiro, ao ponto de atores brancos terem seus rostos pintados com tinta preta para poderem viver personagens negros, como foi o caso do ator Orlando Guy na peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues.

Ao criar o TEN, Abdias do Nascimento, dentre outras coisas, visava superar a presença secundária e caricata do negro nos palcos [...]. Em resposta a isso, Abdias do Nascimento propunha enveredar pelos meandros da chamada dramaturgia clássica, tendo os negros como protagonistas (PEREIRA, 2020, p.218).

Portanto, sob a ótica de Haroldo Costa (2017), o TEN foi fundamental para que os negros que possuíam alguma vocação para as artes dramáticas fossem incentivados a se engajar, passando a atuar como protagonistas em peças como *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill; *Calígula*, de Albert Camus; da já citada *O filho pródigo*; e *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, em que as religiões africanas eram o mote principal, possuindo, assim, um “papel social”, conforme suas palavras.

A representação teatral de *Aruanda* causou o início de uma divergência acerca do caminho de representatividade negra que seria tomado pelo TEN, pois a obra, de acordo com Roberto Pereira, destacava o folclore como elemento principal do espetáculo, configurando-se, provavelmente, como o marco inaugural do Teatro Folclórico no Brasil. Nesse sentido,

ao contrário de inserções pontuais e geralmente caricatas, em *Aruanda*, estas manifestações [folclóricas], em conjunto, adentraram o teatro com uma direção, que mesmo adaptando o folclore ao palco, buscava preservar grande parte do seu ritual, apresentando os personagens, danças, indumentárias, cantos, toques, de modo semelhante a como eles eram executados em seu *lôcus* de origem (PEREIRA, 2020, p.219).

Logo, podemos perceber que se a utilização do folclore não era bem uma novidade, foi a partir da encenação de *Aruanda* que ele se tornou elemento fundamental de um gênero que passou a ser representativo da nacionalidade brasileira, apresentando também características comuns a outro gênero que esteve em voga no país: o Teatro de Revista.

O modelo de peça teatral dramático-folclórica inaugurado pelo TEN, com *Aruanda*, mesclando, dentre outras coisas, elementos do Teatro Dramático e do Teatro de Revista foi copiado e adaptado, secundarizando o enredo dramático, ou substituindo-o por pequenas dramatizações que despontavam personagens ou “tipos”, e destacando mais ainda, em suas novas versões, justamente o “folclore”. Contudo, apesar do pioneirismo, as luzes da ribalta não recaíram sobre o Teatro Experimental do Negro, que via o folclore como acessório e não como elemento principal de suas peças (PEREIRA, 2020, p.221).

É a partir desse movimento que acontece a cisão no TEN, um rompimento liderado por Haroldo Costa, Dirceu de Oliveira e Wanderley Batista, dando origem ao Grupo dos Novos, cujo desejo era ver o elemento folclórico como carro-chefe de suas encenações, contrapondo-se a Abdias do Nascimento, para quem o folclore deveria funcionar unicamente como um acessório.

O maior objetivo do Grupo dos Novos – que depois se tornaria Teatro Folclórico Brasileiro e, mais tarde, Companhia Brasileira – era, de acordo com Pereira (2020), romper com a concepção teatral de Nascimento, ainda que os três dissidentes também fossem negros, incorporassem manifestações negras nas peças teatrais e fossem vistos como um grupo teatral negro. Tal rompimento com o pensamento de Abdias do Nascimento – que desejava um teatro segmentado que representasse nos palcos os anseios, os desejos e os símbolos de uma parcela da população negra – significava abraçar um conjunto mais amplo que ia além de uma reivindicação de uma identidade étnica.

3 Trajetória e escolas de samba

A partir do que já foi exposto, podemos perceber que as manifestações folclóricas com as quais teve contato ainda na infância em Maceió e sua experiência no TEN e nos grupos teatrais que se seguiram foram extremamente importantes para definir a trajetória profissional e as opiniões de Haroldo Costa sobre o que deveria ser encenado no teatro brasileiro:

Minha tia, que está em Maceió até hoje, foi a grande responsável pela minha existência cultural, minha existência de pessoa preocupada com o povo, com a arte do povo, a arte do país, porque a minha tia Bezinha foi na verdade não só quem me ensinou as primeiras letras, como também a pessoa que me deu uma diretriz (COSTA, 2003, p.87).

Além disso, essa vivência em Maceió e o seu contato com as manifestações folclóricas locais podem ter influenciado a sua escrita sobre as escolas de samba, fazendo com que ele vislumbrasse o trabalho de Fernando Pamplona como uma arte popular em sua essência: um marco de representatividade negra nos enredos e nas formas de apresentação

das escolas de samba do Rio Janeiro. Essa passagem fica clara na sua entrevista concedida ao canal da Salgueiro TV como parte do projeto que narra os sessenta anos da revolução salgueirense:

O Fernando era um grande inspirador, quer dizer, todo movimento tem que ter um líder ou ter um ídolo. Ele era nosso ídolo. Lamentavelmente, eu não posso me incluir entre esses apadrinhados por meu amigo Pamplona porque eu não sou artista plástico, mas eu me incluo nessa irmandade porque eu bebi nas coisas que ele disse espontaneamente ou provocadamente [sic]. Ele sempre teve posições muito claras e era uma coisa que me impressionava porque ia ao encontro de tudo o que nós estávamos pensando naquele momento quando criamos o que seria depois a Brasiliana. Um espetáculo profundamente brasileiro, profundamente multirracial, profundamente democrático, exaltando aquilo que é a arte popular. É por isso que eu disse logo no início que eu acho que a síntese do artista popular se chama Fernando Pamplona (COSTA, 2020).

Sobre a temática da cultura negra e da cultura popular, Haroldo Costa possui vários livros publicados, destacando-se, entre eles, *Fala crioulo* (1982), *Na cadência do samba* (2000), *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* (2000), *Política e religiões no carnaval* (2007), *Arte e cultura afro-brasileiras* (2013), entre outros. Entretanto, para nos concentrarmos em nosso principal objetivo, vamos nos ater aqui ao seu primeiro livro escrito sobre o GRES Acadêmicos do Salgueiro – ele escreveu outro, em 2003, quando a agremiação completou seu cinquentenário –, intitulado *Salgueiro: academia de samba*, (1984) no qual Haroldo Costa realizou um levantamento sobre o histórico de fundação e o posterior desenvolvimento da escola de samba ao longo do tempo. Nesse livro, Costa utilizou elementos típicos dos desfiles das escolas de samba para intitular os seus capítulos, sendo o capítulo *Evolução* o mais importante para nós. Tal termo significa a forma como uma agremiação percorre a pista de desfile, exigindo-se dela um percurso coeso do início ao fim, sem que aconteça um espaço muito grande entre as suas alas. Sendo assim, Haroldo Costa apresenta no seu texto a evolução como um sinônimo de melhoria, em que a agremiação da Tijuca desejava um melhor resultado nos desfiles, superando algo passado. Portanto, o autor afirma que essa evolução tem início a partir do momento em que o então presidente,

Nelson de Andrade, inconformado com os resultados obtidos pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro, procura uma maneira de impressionar a comissão julgadora dos desfiles.

Dessa maneira, percebe-se que prevalece no pensamento de Haroldo Costa a ideia de que vencer a competição era mais significativo do que o ato de desfilar em si. De fato, Nelson de Andrade, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), indica que o fato de ser campeã do carnaval envolvia diretamente uma questão de prestígio – mesmo que momentâneo – para os componentes de uma escola de samba frente aos demais:

Porque o sambista em si quer é ganhar. Porque o sambista do Salgueiro quer chegar, gozar o sambista da Mangueira: “Oh, cheguei na tua frente. Eu sou campeão.” O elemento que mora em Madureira, que um é portelense e o outro imperiano, vai chegar e: “Oh, cheguei na tua frente. Sou campeão.” Então, quer dizer, é essa a luta. Aí sim, o dia que desaparecer essa luta entre os sambistas, o dia que o morro achar que não precisa brigar com outro morro, o dia que dois moradores do mesmo bairro não quiser mais nada, aí eu acredito que morrerá o samba (ANDRADE, 1972).

Sobressai na fala de Nelson de Andrade o fato de que ele considera a natureza competitiva das escolas de samba como o principal motivo de suas existências, não sendo, portanto, suficiente apenas a participação no certame, mas a concretização do desejo de, ao menos por um ano, ostentar o título de campeã do carnaval. Entretanto, importante ressaltar que até o momento da fala de Nelson de Andrade, somente sete agremiações³ haviam conquistado o almejado título. Logo, Haroldo Costa deixa transparecer em seu texto que segue a mesma linha de pensamento de Nelson de Andrade, ou seja, a de que vencer o campeonato era o principal objetivo dos sambistas – pelo menos para os componentes do Salgueiro.

Sendo assim, para Haroldo Costa, esse objetivo começa a tomar forma quando Nelson de Andrade é informado acerca da existência de um casal de artistas – Dirceu e Marie Louise Nery – e tem a ideia de convidá-los a realizar a concepção do desfile do Salgueiro para o carnaval de 1959, haja vista não ter condições de concorrer financeiramente com as escolas de samba de maior poder aquisitivo, capazes de levar para

os seus quadros artífices da Casa da Moeda ou do Arsenal de Marinha para que estes confeccionassem suas alegorias e esculturas. Sendo assim, percebemos que o autor aponta o início de uma evolução do e mediante o Salgueiro a partir do trabalho do casal Nery que, assim como Fernando Pamplona, encontrou alguma resistência dos componentes da agremiação. O enredo desenvolvido pelo casal em conjunto com Hildebrando Moura – artista que havia realizado os carnavais anteriores do Salgueiro – no qual os desfilantes percorreram a pista com adereços na cabeça e nas mãos, associado às ideias de Nelson de Andrade em abolir as cordas que separavam a escola dos espectadores e a não utilização de carros alegóricos causou, segundo Costa, uma surpresa.

Além disso, Haroldo Costa considerou o enredo sobre o pintor Debret como uma inovação porque não recorreu aos enredos que comumente eram exibidos em sua maioria pelas escolas de samba até aquele momento⁴, baseados geralmente em uma história presente nos livros didáticos, representando, assim, uma “ousadia” que acabou por impactar Fernando Pamplona, um dos membros da comissão julgadora de 1959:

Só o Salgueiro ousava, apresentando “Debret”, como ficou conhecido o enredo de 1959. E isto fez com que Pamplona ficasse impressionado, dando um ponto de diferença para esta escola, que desfilou com os lindíssimos figurinos produzidos e adaptados pela Marie Louise Nery [...] (COSTA, 1984, p.92).

Mais ainda, Haroldo Costa afirma que a chegada de Fernando Pamplona ao Salgueiro foi fruto do desejo de Nelson de Andrade em conhecer o julgador do quesito escultura e riqueza, que atribuiu uma nota melhor a sua agremiação do que à Portela, consagrada campeã daquele ano de 1959. Tendo aceitado o convite, o então cenógrafo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro demonstrou-se:

Preocupado em não cair no rame-rame dos enredos habituais, que ele tanto criticava, começou a procurar algum personagem, algum fato de nossa história que nunca tivesse sido abordado por uma escola de samba. E mais, alguma coisa que honrasse o compromisso com a ousadia, o desafio, a inovação que já estava caracterizando o Salgueiro (COSTA, 1984, p.92-93).

A passagem acima nos faz tecer duas importantes observações. A primeira é que Haroldo Costa considera o enredo sobre o Quilombo dos Palmares como um tema que nunca havia sido apresentado por qualquer escola de samba, isto é, afirma que o Salgueiro foi a agremiação pioneira na inserção da temática negra nos desfiles das escolas de samba. A segunda é que Costa considerou que Fernando Pamplona havia chegado a uma escola de samba que já estava apresentando a inovação como uma de suas principais características. Portanto, podemos concluir que Haroldo Costa acredita que o pioneirismo de Fernando Pamplona está relacionado à inclusão de temáticas negras nos desfiles de escola de samba, já que as inovações – ainda que ele não as tenha esmiuçado – já faziam parte do Salgueiro, cabendo ao cenógrafo dar continuidade ao processo.

Devemos, antes de tudo, lembrar que a ida de Fernando Pamplona para o GRES Acadêmicos do Salgueiro estava inserida em um contexto político e cultural típico das décadas de 1950 e 1960, em que nomes e debates do movimento negro, da esquerda engajada nacionalista e do movimento folclorista estavam espocando, formando uma rede de contatos que foi primordial para entendermos as escolhas do carnavalesco e da agremiação por seguir um determinado caminho (ANTAN, 2020).

De acordo com Leonardo Antan (2020), ao aceitar o convite para elaborar o desfile do Salgueiro de 1960, Fernando Pamplona estava contrariando a ideia de que os intelectuais não poderiam se intrometer nas manifestações folclóricas. Logo, de acordo com o pensamento do autor, “parecia mais importante ao cenógrafo, naquele momento, atuar como uma espécie de salvaguarda do que deveria ser o verdadeiro carnaval e dos autênticos temas a serem cantados pelas escolas de samba.” (ANTAN, 2020, s/p).

Importante lembrarmos que estava em voga à época a discussão sobre o próprio caráter folclórico das escolas de samba no cerne do Movimento Folclórico Brasileiro, sendo um dos debates mais contundentes aquele estabelecido entre Renato Almeida e Edison Carneiro, que possuíam visões antagônicas sobre essas manifestações. Segundo Luís Rodolfo Vilhena (1995), “a dimensão pública dessa polêmica emergiu através de um artigo de Renato Almeida no qual ele defende que, no que diz respeito às escolas de samba [...], pouco de autenticamente folclórico teria sobrado.” (VILHENA, 1995, p.347). Além disso, para Almeida, a natureza competitiva

das escolas de samba desde o momento de sua fundação as afastava de uma característica eminentemente espontânea e popular.

Conforme Renata Gonçalves (2013), “a visão que Edison Carneiro defende das escolas de samba é sempre ambivalente, pois busca dimensionar sua continuidade entre os folguedos populares, mas destaca paralelamente singularidades e críticas ao seu processo evolutivo.” (GONÇALVES, 2013, p.242). Sendo assim, de acordo com ela, o folclorista ainda conseguia enxergar nas escolas de samba um caráter integrador e popular, mesmo que tenha criticado algumas transformações sofridas por elas.

Será justamente Edison Carneiro um dos pensadores que mais influenciará o pensamento de Fernando Pamplona sobre os desfiles das escolas de samba, ficando bastante clara essa influência no cortejo de 1960, quando houve a inserção do Maracatu no fim do desfile do Salgueiro, marcando “não só a influência do movimento folclorista [...], mas uma clara ligação entre a batalha de Zumbi contra a dominação branca com as manifestações populares.” (ANTAN, 2020, s/p.).

Sobre essa dominação branca, Fernando Pamplona afirma, em sua autobiografia, ter questionado Edison Carneiro acerca das razões pelas quais os negros gostavam de usar fantasias que representassem os brancos, fosse nas escolas de samba, fosse no Maracatu ou nas Congadas, tendo ele próprio especulado que a indumentária negra representaria a derrota e a escravidão, ao passo que a branca era simbólica de vitória e poder.

Como nas Congadas e Maracatus, que são embaixadas de recoroação de um Rei Negro e como este rei reinaria somente nas festas de sua nação escrava, os brancos dominantes as consentiam. O negro, então, para dar maior valor ao poder “de ocasião” vestia-se, ele e sua corte, como D. João VI ou Pedro I ou II e suas cortes. Daí... as escolas de samba seguiram a mesma história (PAMPLONA, 2013, p.59).

Para o cenógrafo, a partir da sua proposta de enredo sobre o Quilombo dos Palmares, seria a primeira vez que o negro iria se apresentar nos desfiles trajado de negro e teria orgulho disso. No entanto, de acordo com ele próprio e também com Haroldo Costa, houve certa resistência dos componentes do Salgueiro em aceitarem tal ideia. A tentativa de convencimento dos componentes do Salgueiro por parte de Fernando

Pamplona foi justamente um dos pontos exaltados por Haroldo Costa em seu livro sobre a história da agremiação, em que o carnavalesco buscou persuadi-los a se vestirem com fantasias mais simples do que aquelas com as quais desfilavam costumeiramente. Ou, como diz o autor: “quase ninguém queria sair de negro” (COSTA, 1984, p.93). Essa afirmação é bastante interessante, pois dá a entender que um autor negro expressa verbalmente que outros negros não queriam fazer uso de indumentárias que remetiam a sua cor. Todavia, é válido ressaltar também que o enredo sobre o Quilombo dos Palmares retratava cinco nações africanas destacadas pelo folclorista Edison Carneiro a pedido de Fernando Pamplona, não sendo, portanto, baseado exclusivamente no tema da escravidão. Portanto, o questionamento muito provavelmente se dava não pela “fantasia de negro” em si, mas por receio de parecer menos rica visualmente do que aquelas baseadas na nobreza europeia. Dessa maneira, Haroldo Costa afirma que o poder de persuasão de Fernando Pamplona foi fundamental para o sucesso do enredo:

Era um cara que falava muito bem e ele subverteu inteiramente a ordem das escolas de samba quando os componentes, que a princípio não gostaram muito das fantasias que ele fazia, daquela linha, enfim, era tudo muito rústico, muito africano na sua origem, no seu colorido, e eles queriam era cabeloira branca, sapato com fivela, porque, de pobreza, bastava o resto do ano. Então, essa subversão, essa intenção que foi audaciosa do Pamplona porque ele desafiou o status naquele momento e criou, impôs uma linguagem que explodiu totalmente no Quilombo dos Palmares. Aí foi o ápice, pelo menos pra mim, que eu era, naquela época, do júri na Secretaria de Turismo (COSTA, 2020).

O trecho exposto acima deixa claro que, assim como o desfile de 1959 causou um encantamento em Fernando Pamplona, o desfile do ano seguinte elaborado pelo então cenógrafo do Theatro Municipal teve efeito semelhante sobre Haroldo Costa, sendo visto pelo autor como uma espécie de subversão da ordem, ou seja, o negro se tornava o protagonista de uma história relatada no cortejo das escolas de samba, tal qual a proposta que originou o TEN, onde o negro era o protagonista em cena.

Retomando rapidamente a questão da indumentária africana, Fernando Pamplona é mais contundente na afirmação de que o maior problema residia na estética apresentada pelas fantasias, que eram usadas como forma de se impor, de se mostrar, de ser visto também por outras pessoas que não circulavam pelos locais de origem das escolas de samba, como podemos perceber na passagem abaixo:

O trabalho é que ninguém queria ser negro. E eu botei os figurinos do negro e: “minha ala não vai sair com essa porcaria dessa roupa!” [...] Aí eu, enfezado, disse assim, virei para um cara que não queria o figurino, disse assim: “você tem vergonha de ser negro, oh cara?” Ele disse: “não, não é que eu tenha vergonha de ser negro. Me dá uma capa de Napoleão, um chapéu de arminho, uma espada que eu vou ficar bonito paca. Nosso carnaval não é lá embaixo não. É aqui na praça [Saenz Peña] (grifo nosso) também” (PAMPLONA, 2001).

Percebe-se nas palavras do carnavalesco que a indumentária baseada na nobreza advinda dos desfiles que exaltavam os grandes vultos e eventos da pretensa história oficial brasileira estava tão enraizada nos componentes da agremiação (e, provavelmente, não apenas no Salgueiro) que eles somente enxergavam beleza nesse tipo de fantasia, com a qual poderiam se diferenciar dos demais e se exhibir na praça.

Essa busca por se afastar – não totalmente – de enredos que fugiam dos temas que comumente valorizavam certos personagens e eventos da História do Brasil, fez com que o Salgueiro visualizasse a si próprio como uma escola que objetivava romper padrões estabelecidos nos desfiles das escolas de samba, conforme a justificativa de Nelson de Andrade enviada ao Departamento de Turismo e Certames (órgão responsável pela organização dos desfiles à época) reproduzida por Haroldo Costa em seu livro:

O Salgueiro já há alguns carnavais procura modificar o sentido que as escolas de samba (inclusive a nossa), de uma maneira geral, vinham dando aos enredos e à decoração, que cada vez mais desviavam as criações populares de sua origem, deturpando a sua autenticidade.

O desfile das escolas estava se tornado um *show*, com forte influência de Walter Pinto e Carlos Machado, o que ainda hoje é fácil de observar. Além disso, os temas “patrióticos” inteiramente falsos,

no que diz respeito às tradições populares, dominavam, ajudados pela influência de uma ditadura cujos males ainda hoje se fazem sentir, quase que a totalidade dos enredos.

Neste clima é que o Salgueiro resolveu dar um grito e procurar novamente as bases que mais se aproximassem da criação popular.

Procuramos então reviver temas artísticos, folclóricos ou épicos, com relação aos dois primeiros itens, continuando os carnavais de: 'Brasil Fonte das Artes', 'Romaria à Bahia' e 'Navio Negroiro'.

Descobrimos, para o povo, Debret, o Nzambi dos Palmares (COSTA, 1984, p.108).

Interessante observar que foram justamente essas mudanças propostas pelo Salgueiro, mediante o trabalho de seus carnavalescos, que passaram a ser alvo de inúmeras críticas, principalmente por parte da imprensa, acusando-se esses profissionais de estarem deturpando as características populares das escolas de samba. Nesse sentido, essas características eram compreendidas pelos colunistas como uma interferência de um personagem que não vivia o cotidiano dos componentes das escolas de samba, impedindo ou dificultando que esses pudessem realizar a sua concepção artística.⁵ Além disso, fica claro na citação acima que o objetivo da agremiação era o de se afastar – ainda que não tenha rompido totalmente com a temática mais comum – dos desfiles ufanistas que passaram a vigorar a partir do governo de Getúlio Vargas, mesmo que os temas nacionais tivessem sido propostos pelos próprios sambistas em uma tática de aproximação com o poder público para alcançar o reconhecimento das escolas de samba.⁶ Por fim, Nelson de Andrade, ao escrever o texto entregue ao Departamento de Turismo e Certames, buscou identificar uma inovação na escola de samba da Tijuca já em seu primeiro desfile, Romaria à Bahia, em 1954, que, segundo sua lógica, se afastava dos enredos que estavam maculando as tradições populares, além de exaltar o ineditismo da agremiação que “descobriu para o povo” Debret e Zumbi dos Palmares.

É bastante provável que venha desse texto a ideia de Haroldo Costa em apontar que Fernando Pamplona chegou a uma agremiação que já se mostrava inovadora desde os seus primórdios, tendo o carnavalesco contribuído na inserção da temática afro-brasileira nos desfiles das escolas de samba. Tal argumento talvez fique mais claro se pensarmos que o autor vislumbrou essa inovação no desfile que retratava o negro como protagonista de uma história, de um enredo de escola de samba, dando

suma importância ao fato por ele próprio ser um ativista negro, lembrando a sua experiência no TEN, ainda que o pioneirismo salgueirense acerca de tal temática seja questionável. Além disso, devemos lembrar que um dos motivos que causaram o rompimento de Haroldo Costa com o TEN e levaram à fundação do Grupo dos Novos – posteriormente rebatizado Teatro Folclórico Brasileiro e, ainda mais tarde, Companhia Brasileira – foi o desejo de inserir nas encenações teatrais elementos folclóricos, enxergando o trabalho de Fernando Pamplona como uma representação teatral semelhante àquilo que ele, Haroldo Costa – membro da comissão julgadora de 1960 –, entendia que deveria ocorrer nas encenações. Sendo assim, o autor compreendeu o Salgueiro e Fernando Pamplona como pioneiros do carnaval carioca a partir do enredo sobre o Quilombo dos Palmares e a exaltação de um herói negro:

Mas Zumbi, até 1960, quando o Salgueiro apresentou um enredo chamado Quilombo dos Palmares [...], o protagonismo era do Zumbi. Zumbi foi descoberto. Foi descoberto e hoje ele faz parte do panteão dos heróis nacionais. [...] A partir dessa ideia ou dessa iniciativa do Salgueiro apresentar um enredo baseado numa figura que era muito pouco ou quase nada conhecido. E assim tem uma série de enredos que as escolas de samba fazem que focaliza exatamente isso: a história não-oficial do Brasil (COSTA, 2017).

Percebe-se que Haroldo Costa enaltece até mesmo o viés didático apresentado pelo enredo Quilombo dos Palmares, que, para além de alçar Zumbi dos Palmares à galeria dos heróis nacionais, tornou-o conhecido para a maioria das pessoas, habituadas a verem retratados fatos e personagens de uma pretensa história oficial, indo ao encontro da ideia de Nelson de Andrade quando este afirmou que o Salgueiro descobriu Zumbi “para o povo.”

Dessa forma, Haroldo Costa valorizou também o Salgueiro no que diz respeito a romper a barreira do preconceito racial nos enredos das escolas de samba, passando a valorizar os aspectos da cultura afro-brasileira:

A contribuição do Salgueiro nunca será suficientemente falada e cantada porque foi uma modificação que até hoje tá rendendo. Você vê: antigamente falar em orixá, falar nos deuses africanos, falar nos deuses afro-brasileiros, era uma coisa que não era muito

bem-vinda. No entanto, hoje se vê o contrário. Rara a escola que não aborda esse tema, quer dizer, é uma cultura que se impõe pela sua autenticidade, que se impõe pela sua naturalidade e se impõe pelo aspecto histórico, sócio-histórico da gente, né? (COSTA, 2020).

Retomando a questão das críticas impostas aos carnavalescos e ao Salgueiro, Haroldo Costa aponta no seu capítulo intitulado “Alegorias”, que elas passaram a ser mais contundentes a partir do carnaval de 1963 e do enredo sobre Xica da Silva desenvolvido por Arlindo Rodrigues, tendo o autor, inclusive, feito uma defesa daquilo que foi proposto pelo carnavalesco e pela bailarina Mercedes Baptista, muito provavelmente por conta dos aspectos de representação teatral realizados no cortejo:

Outro momento importante no desfile, e que gerou infundáveis discussões até hoje [1984], diz respeito à ala dos importantes, que representava 12 pares de nobres dançando uma polca ao ritmo do samba, coreografada por Mercedes Batista. Não faltou quem acusasse Arlindo e Mercedes de abastardar o samba com influências espúrias. Acontece que a ala representava exatamente os salões da aristocracia, e nada mais lógico que o fizesse com as figurações coreográficas da dança da época, conciliando a divisão rítmica da polca (que afinal foi lançada nas casas-grandes) com a divisão rítmica do samba, não obstante serem ambos de compasso binário. O inegável é que o impacto foi irresistível (COSTA, 1984, p.132).

Sendo assim, no livro de Haroldo Costa prevaleceu a visão de que o trabalho de Fernando Pamplona no Salgueiro significou uma “evolução” (título de seu capítulo) desencadeada a partir da inserção de uma temática negra – embora não inédita – que exaltou o heroísmo negro – presente principalmente nos enredos sobre o Quilombo dos Palmares, Xica da Silva e Chico Rei – utilizando uma linguagem similar àquela do teatro, um heroísmo contestador de uma ordem vigente em sua época e também contestador dos enredos mais comumente apresentados nos cortejos das escolas de samba cariocas. Essa conjunção de fatores fez com que o autor enxergasse tanto no carnavalesco quanto no Salgueiro um pioneirismo mediante a maneira como passaram a ser apresentados os enredos, que estabeleceram um novo padrão a ser seguido pelas demais agremiações, em um processo visto por Costa como evolutivo.

4 Conclusão

Ao longo desse breve artigo, fomos capazes de perceber que a trajetória de vida de Haroldo Costa, em suas múltiplas facetas (ator, jornalista, escritor, autor, entre outros), influenciou diretamente sua visão sobre um processo que se configurou a partir do fim da década de 1950 e se desenrolou durante a década seguinte, sendo consagrado pela literatura especializada como uma revolução temática e estética dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Tal processo é estritamente ligado à chegada de um grupo com formação na Escola Nacional de Belas Artes, liderado pelo cenógrafo do Theatro Municipal, Fernando Pamplona ao GRES Acadêmicos do Salgueiro.

Nesse sentido, Haroldo Costa, ainda que tenha apresentado o casal formado por Dirceu e Marie Louise Nery como aqueles que iniciaram o processo, depositou as suas impressões em Fernando Pamplona como aquele que de fato trouxe ao universo das escolas de samba um ineditismo temático e estético pautado no protagonismo de personagens negros, contrapondo-se ao que vinha sendo comumente apresentado pelas agremiações, que buscavam em sua maioria pautar-se em enredos que exaltavam o país e/ou seus vultos. Entretanto, entendemos que Haroldo Costa foi levado a apontar o carnavalesco Fernando Pamplona e o Salgueiro como pioneiros da temática negra nas escolas de samba não necessariamente pelo tema do enredo em si, mas principalmente pela forma como esses enredos passaram a ser apresentados pelo então cenógrafo do Theatro Municipal e sua equipe.

A trajetória de vida de Haroldo Costa aqui elencada nos fez enxergar, enquanto ativistas negros, a proposta apresentada pelo Salgueiro a partir de 1960 como um movimento de contestação a uma ordem até então vigente, passando a se valorizar o negro como o protagonista, como um herói de uma história, tendo os desfiles da escola de samba da Tijuca assumido um caráter de um grande apresentação folclórica e teatral, indo ao encontro daquilo que ele considerava como elementos fundamentais para as manifestações artísticas brasileiras.

Portanto, a visão particular de Haroldo Costa, traduzida em seus escritos e declarações, contribuiu para que as figuras de Fernando Pamplona e do Salgueiro como pioneiros na inserção da temática negra fos-

sem consolidadas no imaginário de muitos daqueles que se dedicaram – e ainda se dedicam – a analisar a história das escolas de samba do Rio de Janeiro, particularmente os processos ocorridos ao longo da década de 1960. Embora as suas ideias venham sendo questionadas por alguns autores que se dedicam a analisar as transformações das escolas de samba, não se pode refutar a importância do pensamento de Haroldo Costa quanto à valorização da apresentação das escolas de samba de forma semelhante aos espetáculos teatrais e, sobretudo, do negro nos enredos dessas agremiações, contribuindo para o surgimento de um profícuo campo de debate sobre o pioneirismo e as formas pelas quais a temática negra passou a ser tratada a partir daquele momento.

NOTAS

¹ Há alguns autores que apontam o início desse processo em 1959, quando Dirceu e Marie Louise Nery desenvolveram o enredo sobre o pintor Debret – intitulado *Viagem pitoresca através do Brasil* – para o GRES Acadêmicos do Salgueiro.

² Para maiores detalhes, ver: FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Nela, o autor aponta que a temática negra já havia sido utilizada por outras agremiações antes do GRES Acadêmicos do Salgueiro, sendo Haroldo Costa e Sérgio Cabral os maiores divulgadores desse pioneirismo do carnavalesco e da agremiação citada, que criaram, segundo ele, um cânone que passou a ser reverberado em diversas obras acadêmicas ou não. Além dessa, indicamos a leitura de: BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016. Nela, Bezerra também questiona esse pioneirismo atribuído ao GRES Acadêmicos do Salgueiro e ao carnavalesco Fernando Pamplona, porém de uma maneira muito menos veemente do que Faria.

³ Entre 1932 e 1972, apenas Estação Primeira de Mangueira, Portela, Unidos da Tijuca, Vizinha Faladeira, Império Serrano, Salgueiro e Unidos da Capela haviam sido campeões do carnaval, sendo esta última em título dividido com outras quatro. Até 2021, somente mais outras cinco agremiações alcançaram o título. Há controvérsias sobre o título da Recreio de Ramos, em 1934, e o da Prazer da Serrinha, em 1950.

⁴ Para efeitos de ilustração, das dezessete agremiações que desfilaram no carnaval de 1959, apenas quatro (entre elas os Acadêmicos do Salgueiro) não possuíam no título do seu enredo uma exaltação direta ao país ou aos seus vultos.

⁵ Para uma discussão mais pormenorizada, ver: RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. Em seu livro, a autora considera que a presença dos carnavalescos nas escolas de samba significou uma usurpação de uma manifestação cultural

negra por parte dos brancos, opinião com a qual não concordamos.

⁶ Sobre essa discussão, consultar: AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. Nesse livro, a autora aponta que durante o governo de Vargas não encontrou qualquer menção a uma obrigatoriedade da utilização de temas nacionais pelas escolas de samba, excetuando-se uma carta enviada pelo presidente da União das Escolas de Samba ao prefeito Pedro Ernesto em que os sambistas se comprometiam a se apresentar em “cortejos baseados em motivos nacionais [...] e a “imprimir o cunho essencial de brasilidade” (p.43). Logo, ela compreende tal movimento como uma estratégia dos sambistas para alcançar o reconhecimento das escolas de samba no cenário festivo carioca, não sendo uma imposição do governo de Getúlio Vargas – nem mesmo quando o Estado Novo estava em voga –, sendo apenas um reflexo do contexto ufanista da época. Por fim, Augras só encontra tal obrigatoriedade no regulamento do carnaval de 1947, já no governo de Eurico Gaspar Dutra.

BIBLIOGRAFIA

ALBIM, Ricardo Cravo. *Haroldo Costa*. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/haroldo-costa/dados-artisticos>. Data de acesso: 25/05/2021.

ANDRADE, Nelson de. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (92 min).

ANTAN, Leonardo. *Um carnaval engajado, negro e popular: movimentos sociais que motivaram a construção de “Quilombo dos Palmares”*. Disponível em: <https://sal60.com.br/sal60/2020/11/18/reflexoes-carnaval-engajado/>. Data de acesso: 28/02/2022.

COSTA, Haroldo; FABATO, Fábio; PAMPLONA, Zeny. *Roda de conversa: os primeiros anos da revolução salgueirense*. Salgueiro TV, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhd5BkpQDkQ>. Data de acesso: 18/05/2021.

_____. *Haroldo Costa fala sobre o Dia da Consciência Negra*. Programa Trilha de Letras, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjuWRHmJNZc>. Data de acesso: 25/05/2021.

_____. *O samba, o teatro e uma fábula interracial*. Museu da Pessoa, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSKBNPKzCfc>.

Data de acesso: 25/05/2021.

_____. Depoimento. In: SILVA, Marília Trindade Barboza da. **Consciência negra: depoimentos de Grande Otelo, Haroldo Costa e Zezé Motta**. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003.

_____. **Salgueiro**: academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. *Anuário Antropológico*, Brasília, v.1, n.1, pp.238-260, 2013.

GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco*: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca. 1992. 584f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

MOTA, Denise. Chega de subjetividade: entrevista de Beatriz Sarlo. *Trópico*, São Paulo, abr. 2006. Disponível em: <<https://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2735,1.shl>>. Data de acesso: 18/09/2020.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SILVA, Gleuson Pinheiro; SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (Org.). **Samba e cidade**. São Paulo: Intermeios, 2021. pp.93-114.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013.

_____. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (250 min).

PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro Folclórico Brasileiro/Brasileira: Teatro negro e identidade nacional. *Transversos*, Rio de Janeiro, n.20, pp.216-238, dez. 2020.

PEREIRA NETO, André de Faria; MACHADO, Bárbara Araújo; MONTENEGRO, Antonio Torres. História oral no Brasil: uma análise da produção recente. *História Oral*, v.10, n.2, p.113-126, jul.-dez. 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-215, 1992.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. Cap.7. pp.93-101.

SANTOS, Nilton Silva dos. “Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!”. *Carnavalesco*, individualidade e mediação cultural. 174f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa

de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. 1995. 441f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

