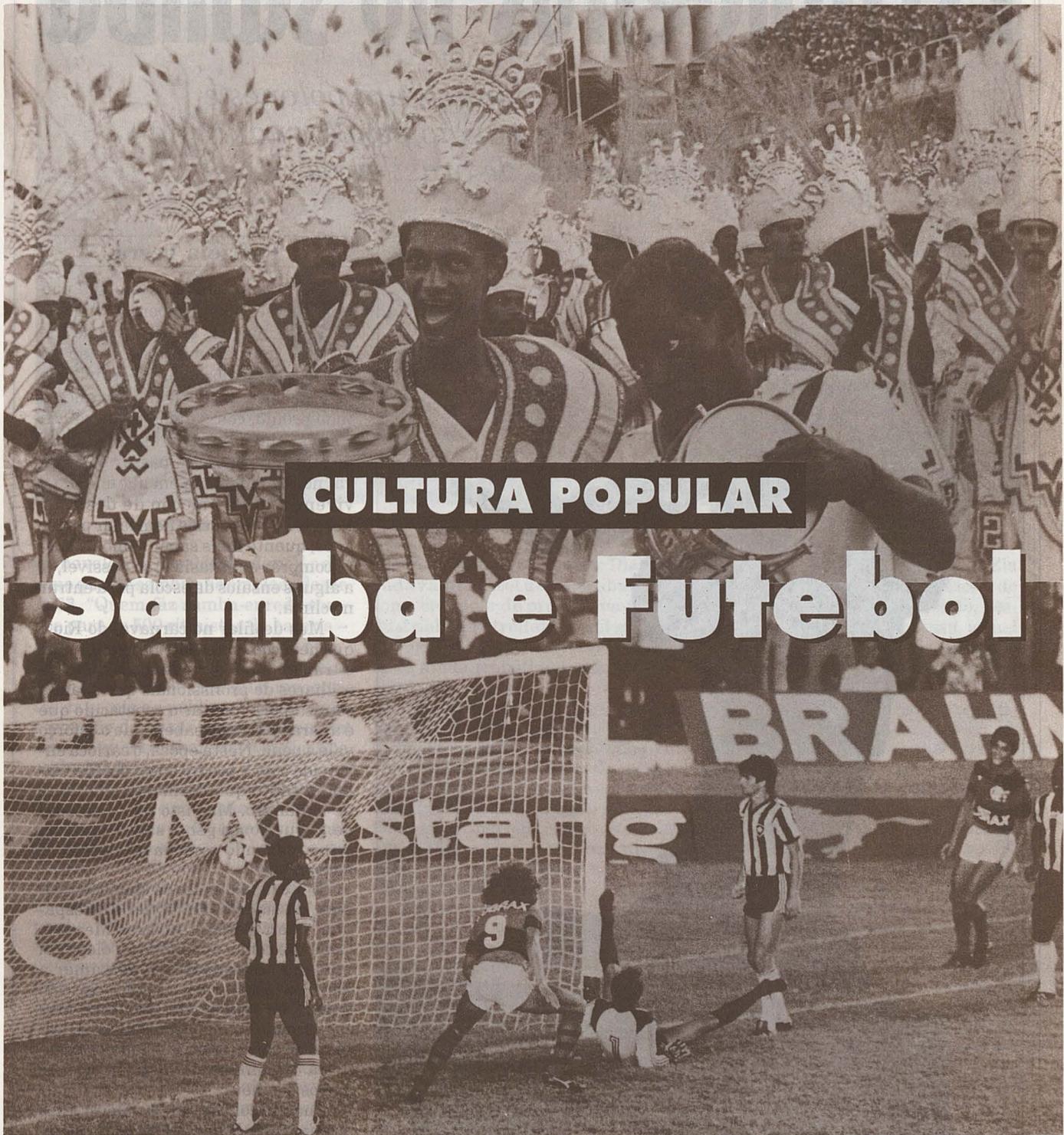


SUPLEMENTO

ESPAÇO DE REFLEXÃO SOBRE TEMAS ALTERNATIVOS



CULTURA POPULAR

Samba e Futebol

Gringos no
ziriguidum

Página 2

Resistência em
ritmo de batucada

Página 6

Luz, câmara
e gol!

Página 10



Estrangeiros no samba

As histórias de um espanhol, um polonês e uma suíça mostram que a paixão pelo carnaval não é exclusividade de brasileiros

Fotos: Manolo Terra



O samba do espanhol Juan Mendez homenageia o compositor brasileiro Carlos Gomes

Patrícia Terra

Os espectadores dos 109 países que recebem ao vivo as imagens do carnaval do Rio acreditam que fazer “o maior espetáculo da terra” é privilégio de brasileiro. Um estrangeiro que vê tudo pronto, com aquela exuberância festiva atingindo o clímax na avenida, no máximo pensa em passar o carnaval no Rio, engajado em alguma ala e vivenciando a emoção de desfilar. Para isto, não precisa nem falar português, quanto mais saber sambar: basta comprar a fantasia e, se possível, ir a alguns ensaios da escola para entrar no clima.

Mas desfilar no carnaval do Rio é que nem comer acarajé: ninguém sabe o trabalho que dá. Ninguém, não. Os milhares de profissionais que suam a camisa para montar o espetáculo que é a cara do Brasil, sabem que o esforço vale a pena. Nesta época, o carioca envolvido com a produção do desfile trabalha tanto que desmente sua fama de malandro. Mas isto não é novidade. O que pouca gente sabe é que tem *gringo* fazendo o carnaval do Rio. E adorando.

É o caso do polonês Roberto Staniek, da suíça Karin Wyler e do espanhol Juan Antônio Alvarez Mendez. Cada um com a sua história, eles vêm ajudando a traduzir e a derramar a alma do brasileiro no asfalto carioca. Samba no sangue eles não têm, mas comprovam a cada carnaval, que nosso ritmo característico é uma boa maneira de conhecer a história do país que os acolheu.

Juan escolheu ser brasileiro, mas assina como *Espanhol* os sambas-enredo que compõe. Este ano, à frente da Unidos da Tijuca, vai defender na avenida, com o parceiro Dario Lima, o enredo “Os nove bravos do Guarany”, do



O polonês Roberto Staniek, carnavalesco do Salgueiro, propôs um enredo mudando a história do Brasil

carnavalesco Oswaldo Jardim. É o décimo quarto samba que emplaca desde 1973. “Quem faz samba-enredo compõe para os 500 ritmistas da bateria – a maior orquestra ao ar livre do mundo – e para o maior coral do planeta, que são os mais de três mil componentes da escola e o público. E quem sente a emoção de puxar o samba uma vez sempre quer sentir de novo. É pior que cachaça”, brinca.

Juan Antônio chegou ao Brasil aos dez anos. Veio com a mãe encontrar o pai que, fugindo da Guerra Civil Espanhola, deixara a aldeia de Louredo, na província de Orense, na Galícia, em 1939. Juan nasceu dez anos depois, fruto de uma breve visita do pai à Espanha. “Me lembro das revistas *Fatos e Fotos*, *Manchete* e *Cruzeiro*, que meu pai mandava pelo correio, durante minha infância. Eu recortava fotos da Portela, Mangueira e Império Serrano, e era portelense”.

Dos dez aos 17 anos, Juan viveu em Juiz de Fora uma adolescência conturbada. “Para evitar as brigas com meu pai, meu tio achou melhor eu vir morar com ele no Rio e aí passei a ser vizinho da quadra da Arranco de Engenho de Dentro”. O contato direto com o samba começava aí. Ele ia aos ensaios da escola, lia Olavo Bilac, Ma-

chado de Assis e Gonçalves Dias, estudava arquitetura e trabalhava como operador de processamento industrial na Petroflex (ex-subsidiária da Petrobrás, hoje privatizada), onde ainda trabalha, como supervisor de produção.

Em 1973 – ano em que o general Francisco Franco concedeu anistia aos exilados políticos e os pais de Juan voltaram à terra natal – ele compôs seu primeiro samba. O enredo era “A Estrela Dalva de Oliveira” e a Arranco ficou em sétimo lugar entre as escolas que desfilaram pelo terceiro grupo em 1974. Até o carnaval de 86, ele assinou oito sambas na escola.

Mas, depois de crescer com a agremiação, Juan caiu junto com ela no carnaval de 89, com o enredo “Quem vai querer”. No ano seguinte, não resistiu ao convite do português Carlinhos Maracanã e foi para a Portela, onde fez o samba “É de ouro, é de prata este chão”. Em 91, no entanto, estava de volta à Arranco, e desde 93 faz parte da ala de compositores da Unidos da Tijuca, onde já emplacou dois sambas em três anos. “Estou feliz agora na Unidos da Tijuca. A escola do morro do Borel é a cara do carnaval carioca”, avalia.

O espanhol, que gosta de *paella*, açafraão, feijoada, caipirinha e xerez,

já trocou até esposa pelo samba: “Ela disse que eu gostava mais da escola do que dela e do nosso filho. Então, desfilei e quando cheguei em casa, joguei a aliança pela janela”. Mas não é só o samba que ele não troca por nada. Quando o caso é a outra paixão, o futebol, ele não nega a origem em partidas entre Brasil e Espanha: “Sou espanhol e torço pela Espanha”, diz, orgulhoso.

Ele acha que até no samba sua nacionalidade e informação podem ajudar. “Cerca de 95% dos compositores não têm cultura geral, eu tenho. Só não levo vantagem na cultura do candomblé. Para o enredo de “O Guarani”, eu estava preparado, por ter lido o livro de José de Alencar que foi a fonte da Ópera feita por Carlos Gomes. Já sabia que Peri era um índio goitacaz, que os aimorés batiam tambor quando iam atacar, que Ceci era filha de fidalgos e foi salva por Peri de um grande temporal, que fez transbordar o rio Paraíba, no norte-fluminense”.

Juan sabia também que Carlos Gomes era neto de índio e saiu do Brasil para fazer ópera na Itália. “Ele fez o movimento contrário ao de importação da cultura européia”, diz, não escondendo certa identificação quando pensa nos espanhóis que, do outro



A suíça Karin Wyler, da União da Ilha, louva a liberdade brasileira

lado do oceano, ouvem seus sambas na avenida. Benditos satélites.

Tentando mudar a história – Quem também acredita contribuir com seu lado europeu para o carnaval do Rio é o polonês Roberto Staniek. Carnavalesco do Salgueiro, este ano ele leva para a avenida o enredo “O caso do por acaso”, através do qual pretende provar que o Brasil não foi descoberto em 1500, como ensinam os livros de história, mas sim em 1493, por Duarte Pacheco Pereira. “Pedro Álvares Cabral não pode continuar sendo reconhecido por este mérito. É uma falha e isto quem diz são os estudiosos especializados em navegação portuguesa”, afirma, com a convicção de que o samba não só conta, como também ajuda a mudar nossa história.

Junto com professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o Salgueiro quer publicar em livro esta versão. “Assim, trazemos um sentido de educação erudita ao maior palco da cultura nacional. E quem quiser estudar o que vamos mostrar na avenida vai dispor de material organizado”, planeja o carnavalesco.

Para quem já ficou curioso, ele antecipa: “Dom João II era malandro. Quando Colombo parou no porto do Tejo, em Portugal, tendo recém-descoberto a América, ele chamou o navegador para uma entrevista que durou três dias, em que pôde conhecer detalhes da rota para o novo continente. Era o ano de 1492 e em seguida, Dom João II mandou uma missão secreta, comandada por Duarte Pacheco Pereira, para

checar as informações e foi então que os portugueses chegaram ao Brasil. Como consequência desta missão secreta, começaram as brigas sobre o Tratado de Tordesilhas e, no carnaval, vamos contar tudo isto até a primeira missa, rezada na Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil”.

No ano passado, um enredo de Staniek levou o Salgueiro ao vice-campeonato. Em “O rio de lá pra cá”, ele conta a história da mudança de comportamento do carioca através dos tempos. E, entre tantas outras, propõe uma origem para a palavra carioca: “Descobri que nas batalhas entre os índios maracajás – aliados aos portugueses – e os índios tamoios, que lutavam ao lado dos franceses, os índios chamavam os portugueses de cariocas porque estes moravam em casas brancas”. Para o carnavalesco, o carioca é o povo mais despojado, mais criativo, de mais jogo de cintura e menos apego a costumes que ele conhece.

Nascido em Varsóvia, capital polonesa, e trazido para o Brasil ainda bebê, Staniek se define como carioca, mas ressalva que guarda traços culturais europeus.

O polonês ganhou troféus da Liga das Escolas e do Museu do Carnaval, ganhou o Estandarte de Ouro e sobretudo, o reconhecimento de quem foi responsável pelo seu ingresso no mundo do samba. Maria Augusta, depois do desfile do Salgueiro no ano passado, disse a ele: “Você fez o carnaval”.

Em 77, quando Maria Augusta era a carnavalesca da União da Ilha, Staniek começou a trabalhar como auxiliar de barracão, aos 17 anos. Até 82, ficou na escola, de onde saiu como arte-finalista e responsável pela confecção dos figurinos, adereços e alegorias.

Em 83, foi para a Mangueira, onde, ainda como arte-finalista, ajudou a fazer os carnavais daquele ano (“Verde que te quero rosa”) e do ano seguinte (“Yes, nós temos Braguinha”) – que deu o campeonato à Mangueira. Em 85, estava na Unidos de Vila Isabel e em 86 retornou à União da Ilha. Após o carnaval, resolveu ir para Belo Horizonte, onde estudou Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais, trabalhou como publicitário e começou a exercer a função de carnavalesco.



A indústria do carnaval

O enredo que a escola vai levar para a avenida é escolhido normalmente com quase um ano de antecedência, em março do ano anterior, pouco depois do desfile. Quem define o tema, entre os apresentados pelos carnavalescos, é a diretoria, diante da situação financeira e das características internas da escola.

Em junho, o carnavalesco escolhido para desenvolver o enredo apresenta a sinopse do carnaval que pretende montar e envia para as alas.

Dois meses depois, as duplas de compositores da escola participam da escolha do samba que vai ser cantado na avenida.

A partir de setembro, o trabalho no barracão entra no ritmo, com o início dos ensaios nas quadras e confecção de fantasias, alegorias e adereços. Em fevereiro, chega ao ápice o trabalho do ano inteiro com o desfile no Sambódromo: a maior prova de que aqui tudo acaba – e começa – em samba.

Em Minas, fez vários carnavais para as escolas de samba Canto da Alvorada, Cidade Jardim e Mocidade do Centro e levou o bloco Unidos de Santa Teresa a passar ao posto de escola campeã do grupo I. Na volta ao Rio, em 93, fez o enredo “A face do disfarce”, na Unidos da Ponte. “Esta é a mancha negra do meu currículo, porque a escola ficou em último lugar. O que me levantou foi a oportunidade no Salgueiro, que veio em seguida. Tive que ter muito jogo de cintura: pegar uma escola campeã, depois do meu fracasso, não foi fácil”, lembra o polonês que, desde a queda do muro de Berlim (89), ainda não voltou à Varsóvia. “Quero conhecer a capital onde nasci, mas para isto preciso programar uma fuga do carnaval do Rio”, planeja, sem muita pressa.

Desejo de liberdade – Um estrangeiro quando cai no samba não quer mais sair. A suíça Karin Wyler, assistente do carnavalesco da União da Ilha Chico Spinoza, até já tentou, mas não conseguiu. Ela veio para o Brasil em 83, após ter se casado com um brasileiro, filho de suíços. Já se separou dele, que voltou a morar na Suíça, mas ela continua por aqui. “Tentei me readaptar à vida do meu país. Passei dois anos lá, mas não resisti. Senti muita saudade. Só se percebe este sentimento depois que se conhece o Brasil”, atesta, cheia de sotaque.

Segundo ela, o que falta lá tem aqui em excesso. “O que me incomoda no Brasil também me fascina. Fui criada em um país muito certinho e o caos me atrai. Lá, todos vigiam a gen-

te. Querem saber se sua casa está limpa, se tem música alta, quem entra na sua casa, e isto é insuportável. Aqui, tem toda esta bagunça mas há liberdade”, justifica.

Se para sobreviver de trabalho honesto no Brasil tem que rebolar, Karin garante estar guarneçada: diz que sabe sambar, e muito bem, por ter feito aulas de dança por muito tempo. “Aprendi a sambar com um paulista na Suíça”, provoca. Decorar as letras dos sambas é a maior dificuldade. No entanto, Karin consegue aprender e transmitir o espírito do enredo, usando outros recursos.

Sua primeira experiência foi na Estácio de Sá, na preparação do carnaval de 92, em que a escola foi campeã. “O enredo era sobre a Semana de Arte Moderna de 22 – “A paulicéia desvairada”. Já conhecia o assunto e fui até lá. Me ofereci para trabalhar para o Chiquinho Spinoza, na época figurinista, e de cara fiz a produção de 320 cabeças para a bateria. Depois, comecei a fazer fantasias de destaques. A Estácio foi campeã e no ano seguinte o Chiquinho virou carnavalesco e eu, sua assistente”, relata.

A rápida ascensão continuou em 93, quando a Estácio levou para a avenida “A dança da lua”. Em dezembro daquele ano, ela teve uma passagem pela Unidos da Tijuca, onde conheceu seu atual marido, que é ferreiro soldador de carros alegóricos. O carnaval de 94 veio encontrar Karin na União da Ilha, ainda com Chiquinho Spinoza, e este ano os dois vão apresentar “Todo dia é dia de índio”.

Para ela, o fato de ser estrangeira

nunca atrapalhou sua convivência no barracão. Muito pelo contrário. “Organização é comigo mesma. Me sinto bem aceita do jeito que sou. Dizem até que peguei a ginga carioca, mas sou suíça de verdade. Só que sei lidar com a carioquice malandrinha, de fazer as coisas de fininho”, explica. “Aos poucos, dentro do grandioso espetáculo do carnaval, vou tentando decifrar o que é esta cultura, mas me nego a comer arroz e feijão todo dia. No barracão, todos mexem comigo, porque mantenho hábitos europeus na alimentação”.

Karin nasceu na cidade de Basileia, que tem um carnaval famoso. A atual moradora do Estácio diz que os carnavais de lá e de cá são bem diferentes. “Na Suíça, o carnaval acontece no inverno e começa às quatro da manhã, com a cidade toda às escuras. Não tem dança. São blocos que marcham pelas ruas, com os componentes carregando lanternas e usando máscaras. A tônica é o deboche político e a crônica dos acontecimentos do ano anterior. Há uma flauta, chamada *piccolo*, e os tambores, que fazem muito barulho. Quanto mais barulho se fizer, melhor, porque é para espantar os males. A tradição vem dos Alpes, para afastar o frio”, explica.

Sua participação na festa suíça foi na confecção das máscaras, que desenvolveu na Escola de Artes Aplicadas local. “É tudo diferente. Lá, todos estão vestidos. Aqui, todos pelados. Lá, todos usam máscaras e aqui, todo mundo quer mostrar o rosto para aparecer na televisão. Como odeio frio, agora sim, estou no carnaval certo”, conclui. ■



Samba agoniza mas não morre

Nascido como manifestação de setores marginalizados, o samba conquistou, com cadência e malandragem, os salões e o reconhecimento do país. Hoje, seu reinado se vê ameaçado com o avanço dos evangélicos nos morros e comunidades pobres.

Mas assim como resistiu à concorrência de ritmos internacionais, ele se prepara para dar a volta por cima



“Samba agoniza mas não morre alguém sempre te socorre antes do suspiro derradeiro...”

Nelson Sargento

Pouco conhecido por seus nomes de batismo, João Machado Guedes e Ernesto dos Santos são figuras lendárias da música popular de origem negra no Rio de Janeiro. *João da Baiana* e *Donga*, respectivamente, nasceram na capital do Império às vésperas da proclamação da República. Vindos de bairros diferentes acabaram, já no início do século, convivendo com o cotidiano de uma área da cidade onde predominavam negros, muitos vindos da Bahia desde o final da escravidão.

Formada pelos bairros da Gamboa, Saúde, cercanias da Central do Brasil e Praça Onze, a “Pequena África” – como mais tarde foi chamada – era uma cidadela negra. Nela, muitos costumes africanos, preservados por ex-escravos e seus descendentes, encontravam campo favorável. Era as-

sim, por exemplo, com o candomblé, praticado não tanto às escondidas, naquele mundo de pequenas e médias habitações e vários “cortiços”.

Não foi difícil a Donga e João da Baiana se entrosarem na vida da “Pequena África”. Ali, as casas das “tias” baianas funcionavam como pontos de encontro, acolhida e festas. A autoridade desfrutada por elas vinha, em grande parte, da responsabilidade pelo controle de grandes famílias e, em muitos casos, da condição de “mães-de-santo”.

A casa de Tia Ciata – Hilária Batista de Almeida – era uma das mais respeitadas e acolhedoras. “Mãe-de-santo”, Ciata de Oxum era também exímia doceira e grande festeira. Por isso, além das obrigações religiosas, sua casa dava lugar a sessões de samba.

João da Baiana lembra, a propósito, que samba e candomblé podiam acontecer no mesmo dia, numa reunião: “O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. O ritual acontecia depois do samba. Primeiro havia a parte recreativa, depois vinha a religiosa.”

Mas o próprio João relata que era necessária uma licença do chefe de Polícia do Distrito Federal para realizar as festas. Afinal, eram organizadas por negros em um verdadeiro território negro na capital do país e, desde o seu início, o regime republicano não se mostrara simpático às manifestações culturais herdadas da escravidão. Os direitos de cidadania proclamados pela Constituição de 1891 – entre os quais a liberdade de religião – não contavam, na prática, para a população de baixa renda que incluía os negros. Samba, candomblé e capoeira não tinham vez.

Testemunho importante a esse respeito pode ser colhido em uma passagem relatada por João da Baiana quando chegou a ser preso por carregar um pandeiro na rua. O sambista conta que “a polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na Penha e a polícia tomava o instrumento”.

Subindo o morro – O samba nasceu em berço negro e sofreu perseguições desde o início. No começo do sécu-



No início do século, o corso reinava na Avenida Rio Branco e o samba, na Praça Onze



lo, ele subiu o morro, como já fazia grande parte da população de baixa renda – com destaque para negros e mulatos – pressionada pelas reformas urbanas do prefeito Pereira Passos (1903-1906) que, em nome da modernização, escorraçara-a do centro da cidade.

Para essa população restavam duas alternativas básicas: os morros ou os subúrbios; estes para os poucos abonados, os morros para aqueles que, no dizer de Lima Barreto, encontrariam nas áreas distantes do Centro o “refúgio dos infelizes”. Tudo isso contribuiu para caracterizar áreas culturais específicas no Rio.

Em 1917, quando Donga teve seu samba “Pelo Telefone” gravado – o primeiro registro em disco – já era possível reconhecer as áreas onde tal ou qual música predominava. Samba era coisa da Saúde e da Cidade Nova, onde o maxixe já perdera um pouco do seu prestígio. Valsa e “fox-trot” eram cultivados em Botafogo, em Laranjeiras e mesmo na Tijuca.

Dava-se uma diversificação social na ocupação da área urbana da capital. Se a burguesia e a pequena burguesia fugiam do Centro, buscando resguardar espaços exclusivos, a população de baixa renda, por falta de melhor opção, ocupava lugares menos valorizados.

Assim, certos bairros eram marcados como “podres”, habitados por gente pobre: negros, mulatos, brancos, in-

cluindo imigrantes sem eira nem beira. Eram a Saúde, a Gamboa, a Cidade Nova e, é claro, os morros que já possuíam má fama dentro da perspectiva das autoridades policiais e da opinião pública. Os morros da Favela, de Santo Antônio e do Castelo, entre outros, eram sinônimo de locais perigosos, visitados pela polícia ou por jornalistas e intelectuais interessados em registros quase sempre exóticos.

Enquanto isso, o samba seguia uma trajetória ambígua. Tanto era consentido quanto discriminado. Durante o carnaval, samba mesmo, com suas “rodas”, era na Praça Onze. Carnaval com “corso”, enfeitado e animado por marchinhas, era na Avenida Rio Branco. Cada um no seu lugar.

Evolução do samba – Associado à malandragem, o samba era visto a distância por muita gente. Aquela estória de “roda de samba”, com muita “pernada”, assustava principalmente no carnaval, quando blocos com muitos negros e mulatos saíam pelas ruas.

Mas, foi na mesma Praça Onze, desde a década de 30, que o samba passou a

usar nova roupagem. O surgimento das escolas de samba, a partir da “Deixa Falar” do Estácio, permitiu demonstrações da organização, da habilidade, da sensibilidade e da criatividade das comunidades negras do Rio de Janeiro. Só que essas expressões se deram dentro dos limites estabelecidos pelas autoridades policiais da capital. Dificilmente poderia ocorrer de outra maneira.

A habilidade de lideranças sambistas em ceder aqui, barganhar além, foi importante no sentido da preservação de um espaço legal para o samba; no caso, representado pelas escolas. Um exemplo disso pode ser visto na postura de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, diante da resistência de um delegado de polícia em oficializar a instituição “Vai Como Pode” sediada na estrada do Portela. A resistência ao nome proposto, aliada à obrigatoriedade na legalização das escolas de samba, acabou levando os sambistas liderados por Paulo a oficializar o nome de Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela. Quem ganhou? Quem perdeu?

Mas, com os desfiles organizados e patrocinados – no caso, pela publicação *O Mundo Sportivo* – as escolas foram sendo enquadradas legalmente no cotidiano carnavalesco da cidade. Logo, os enredos tornaram-se praticamente inevitáveis. Condes, marqueses, damas da Corte, com muitas perucas e casacas, encenavam peças que poucos deles tinham a menor idéia do significado.

Com o Estado Novo, a determinação nacionalista levou à obrigatorie-

Em 1930, enredos históricos passaram a ser obrigatórios





O ritmo do samba passou a se acelerar, para favorecer a falta de gingã dos sambeiros

dade, em 1930, de se fazerem enredos baseados em temas da História do Brasil. Reconhecido e enquadrado, este era o destino que as escolas de samba tinham à frente.

Fora do âmbito das escolas, o samba desfrutava de um certo prestígio e espaço público, sobretudo no rádio. Noel Rosa, falecido em 1937, lembrara, no início da década, que “o samba, a prontidão e outras bossas, são nossas coisas, são coisas nossas”. Cantando o amor, a dor-de-cotovelo, os costumes da cidade e a malandragem – acentuando a “orgia” – o samba não escapou à vigilância do Estado Novo.

Corre até hoje a estória de que o sambista Wilson Batista foi aconselhado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão censor do Estado Novo, a modificar parte da letra da composição *O Bonde São Januário*, em parceria com Ataulfo Alves. No lugar dos versos:

“O bonde São Januário/ Leva mais um otário/ Só eu que não vou trabalhar”, ficaram outros: “O bonde São Januário/ Leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar”. Verdade ou não, o fato é que a quantidade de sambas louvando o trabalho e criticando a malan-

dragem aumentou até o final do primeiro governo de Getúlio Vargas, em 1945.

Daí em diante, o samba foi sendo rapidamente assimilado pela cultura dominante. De perseguido, tornou-se uma manifestação cultural, instrumento de exaltação de uma pretensa integração, que foi apregoadada como forma de afirmação nacionalista. O samba, a capoeira, a feijoada, dentre outros produtos culturais negros, viraram emblemas do fortalecimento da argumentação em favor da democracia no país.

Por sua condição de espetáculo de rua, o desfile das escolas de samba ganhou uma dimensão que transformou sua estrutura original. Invasoras progressivamente por estranhos não-sambistas, sem qualquer afinidade cultural com suas origens, elas “embranqueceram”, incharam ganhando muitas alas, cada vez mais capazes de impor seus critérios: fantasias luxuosas, passos marcados lembrando espetáculos decadentes do *music-hall*.

O ritmo dos sambas-de-enredo ficou bem mais rápido, favorecendo a passagem dos muitos integrantes das principais escolas. A ausência da gin-

ga por parte dos “sambeiros”; os refrões de fácil memorização, a verdadeira marcha batida dos desfiles; tudo isso tornou as escolas, pelo menos as grandes, meros palcos para desfile de vaidades e ostentação de poder.

As comunidades que originaram a maior parte das agremiações sofreram com a marginalização econômica de muitos dos seus membros. Participar dos desfiles tornou-se difícil, quase proibitivo, particularmente após a criação do Sambódromo. Desfile,

para muita gente, só pela TV; ou apreciando a concentração dos componentes no início da Passarela do Samba. Isso, mal comparando, seria a mesma coisa que assistir ao aquecimento de um time de futebol no vestiário, mas não ver o jogo.

Essa situação ressalta, mais uma vez, a ambigüidade da trajetória do samba no Rio. Se parte considerável das comunidades permanece ligada às escolas ao longo do ano, durante os desfiles a representação comunitária fica bastante reduzida. A identificação com o espaço da escola – basicamente a quadra de ensaios – fortalecida pelas oportunidades de bailes, comemorações coletivas, aquela cerveja no fim da tarde, se é suficiente para manter o espírito gregário de parcelas da comunidade, não é capaz, no entanto, de reverter a situação a que foi relegada a própria comunidade.

Os evangélicos – Seria um equívoco sério imaginar que em toda comunidade que abriga uma escola de samba todos os seus componentes morressem de amores pelo samba. As duas últimas décadas têm assistido a um fenômeno que, no mínimo,



assustaria os amantes do samba. As pregações evangélicas elegeram os sambistas entre os muitos alvos para conversão.

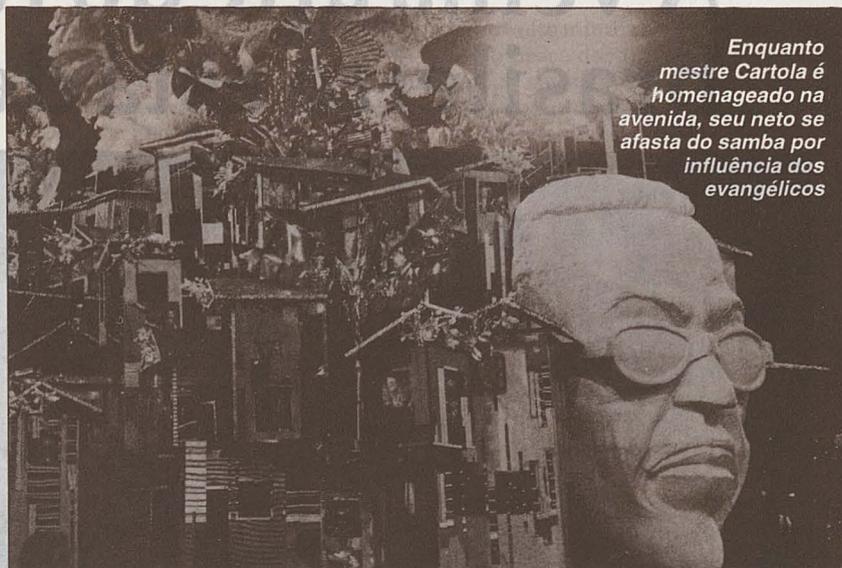
Condiionadas à convivência com padrões de base católica, as práticas culturais de origem negra sempre desfrutaram de seus espaços. A umbanda e o candomblé, mesmo discriminados e reduzidos ao estatuto folclórico, resistem e mantêm uma organização capaz de sustentar seus cultos. Já o samba, em menor escala, merece críticas e sanções eventuais de autoridades católicas, particularmente em torno dos dias carnavalescos. Estímulo à lascívia e à animalidade, por exemplo, são alguns argumentos apresentados nessas oportunidades.

Os quase dois milhões de evangélicos do Grande Rio constituem uma minoria vivendo num país predominantemente católico. Minoria essa que tem por herança dificuldades enfrentadas desde sua introdução no país, em meados do século XIX, dadas as relações entre a Coroa e a Igreja Católica, responsáveis por muitas discriminações e pela limitação da ação evangélica.

O antagonismo entre evangélicos e católicos tem suas origens históricas no movimento reformista iniciado no século XVI na Europa. As vantagens conseguidas pela Igreja Católica a partir da implantação da colonização no Brasil, concederam-lhe enorme dianteira, mas com o passar do tempo, a condescendência com a ausência de muitos fiéis e com práticas estranhas, somadas à crescente escassez de sacerdotes, criaram uma nova conjuntura.

Essa situação tornou-se clara recentemente, e dela faz parte o que pode ser considerado como uma explosão das religiões evangélicas (Ver **cadernos do terceiro mundo** n.ºs 164, 166 e 167). Esse fenômeno não deve ser atribuído apenas a uma ocupação de espaços deixados pelo catolicismo. Dois fatores, pelos menos, podem ser considerados, em se tratando do Rio de Janeiro: a grande urbanização e o agravamento do empobrecimento de grande parte da população.

O avanço do protestantismo decorreu do fortalecimento dos chamados "históricos" – batistas, luteranos, metodistas e presbiterianos – e da dina-



Enquanto mestre Cartola é homenageado na avenida, seu neto se afasta do samba por influência dos evangélicos

mização dos pentecostais. Estes, favorecidos pela facilidade da organização de igrejas e formação de pastores, potencializaram a determinação e a disciplina próprias dos evangélicos, dispondo-se a qualquer custo à conversão de novos adeptos.

Crentes na força do Espírito Santo – daí a valorização do dia do Pentecostes – seus fiéis fazem pregações em um ritmo constante de agitação, com orações e cantos coletivos. Curas por meio de orações e inovações, evangelização permanente na luta contra o demônio e o mal, são instrumentos usados pelos fiéis da Assembléia de Deus e da Igreja Universal do Reino de Deus.

Áreas carentes – A maior penetração dessas igrejas deu-se nas áreas mais carentes, com maior incidência de baixa renda, onde a ausência do poder público tornara-se crônica e onde a influência da Igreja Católica declinara. Ali, na moradia da desesperança e da descrença, o proselitismo pentecostal envolveu muitos.

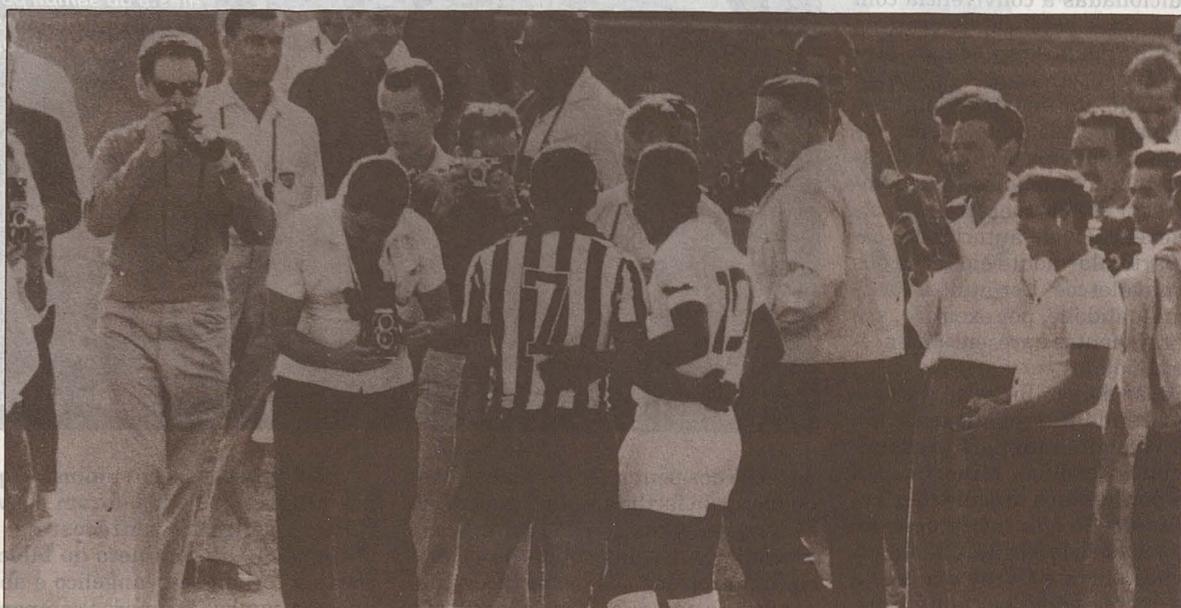
Fé, determinação, dedicação constante à Igreja, retidão e trabalho. Para ganhar o "caminho da salvação" é necessário abandonar vícios e comportamentos equívocos: bebidas, festas, jogos, drogas, vida ociosa, dentre outros. A umbanda e o samba, por exemplo, são práticas de perdição e de perversão. São artimanhas do demônio, segundo os pentecostais.

São incontáveis os sambistas que, nos últimos dez anos, foram convertidos às religiões pentecostais. Na Mangueira, até um neto do falecido Cartola tornou-se evangélico e abandonou o samba. Inúmeras componentes da ala das baianas da Imperatriz Leopoldinense tiveram o mesmo destino. Essas e outras baixas nas fileiras do samba refletem o avanço de uma guerra entre o bem o mal, segundo os pentecostais. Tal conflito, sem dúvida, atingiu o samba e a vida comunitária das escolas, oferecendo uma opção também comunitária: aquela que, segundo os evangelizadores radicais, congrega os que "seguem a palavra de Deus e renegam Satanás".

Talvez Dona Neuma da Mangueira tenha sintetizado, em 1991, esse conflito de uma maneira simples e objetiva: "Eles estão desfalcando a nossa escola. Não sei como tanta gente boa foi aderir a essa religião. Antes, quando só havia a macumba e a Igreja Católica aqui no morro, todo mundo se unia em torno do carnaval. Agora não, quem é da Igreja deles não pode desfilar. Eu entendo que cada um tem o direito de ter a religião que quiser, mas gostaríamos de unir todo mundo novamente. Eles têm um coral tão afinado, tão bonito, que se fosse para a Avenida ia ser um deus-nos-acuda." **Luiz Sérgio Dias**



A velha arte do futebol brasileiro está de volta



Garrincha e Pelé lideraram uma geração de craques que fez do futebol praticado no Brasil o melhor do mundo

Melhores momentos da época de ouro do esporte no país podem ser lembrados na TV através das imagens captadas pelas lentes do cinejornal Canal 100

Marcelo Monteiro

A pesar da conquista do tetracampeonato nos Estados Unidos e do talento de jogadores consagrados e de novos valores, ainda é comum encontrar em nossas ruas, bares e estádios, torcedores saudosos lembrando a qualidade do futebol brasileiro das décadas de 50, 60 e início de 70, onde despontava uma infinidade de craques, liderados por Pelé e Garrincha.

Mesmo não tendo como voltar no tempo, os amantes do esporte mais popular do país podem matar saudades da época de ouro do futebol brasileiro de segunda a sábado na TV Manchete, assistindo ao *Canal 100 TV*, cinejornal que se tornou um marco para gerações de apreciadores tanto da sétima arte como da arte do futebol jogado no Brasil.

A exibição do futebol em cinejornais antes dos longas-metragens era feita em formato padrão no final da década de 50, com planos gerais, até o cineasta Carlos Niemeyer decidir inovar, mostrando, além do lance, os detalhes por trás do gol, da falta, do chute e do próprio campo. O torcedor sempre foi uma figura importante para a equipe do Canal 100, que registrava os sentimentos do aficionado: o nervosismo com o desenrolar da partida, a alegria de um gol e a eterna revolta contra o juiz.

Niemeyer criou o Canal 100 em 1959 e foi desenvolvendo uma forma de filmar futebol tão avançada que hoje o estilo é copiado nas transmissões televisas do esporte. O cinejornal mostrava os lances em câmera lenta e o *close* nas pernas e rostos dos jogadores, ressaltando a expressão crispada de uma dividida, a dor de uma falta, as

discussões em campo. Enfim, os mínimos lances, que normalmente passavam despercebidos pelo público nos estádios e somente podiam ser vistos dias depois numa sala escura de cinema. "Procurávamos registrar o futebol pelo seu lado humano", define o cineasta.

Nos primeiros quatro anos de exibição, o futebol era apenas um elemento a mais do Canal 100, que destacava também atos de presidentes da República, como Juscelino Kubistchek, Jânio Quadros e João Goulart, festas populares e vindas de artistas e personalidades estrangeiras ao país. Carlos Niemeyer, membro de uma família tradicional carioca, era o cicero de muitos astros e estrelas, como a diva do cinema francês Brigitte Bardot. Niemeyer conseguia assim imagens quase exclusivas para o Canal 100, como a famosa ida de Bardot a Búzios, no litoral do Rio.



O Canal 100 se tornou sinônimo de futebol bem jogado a partir de 1962, quando uma equipe do cinejornal acompanhou a ida do Santos a Lisboa para a disputa da final do campeonato mundial interclubes contra o Benfica, campeão da Europa. Numa época em que não havia transmissão de jogos internacionais pela TV para o Brasil, as imagens de alta qualidade da vitória do time de Pelé, Coutinho e companhia por 5 a 2 transformaram o futebol no carro-chefe do cinejornal.

A qualidade das cenas do encontro entre os campeões sul-americano e europeu foi resultado, além da competência da equipe, de um detalhe pitoresco que se tornou uma das muitas histórias do Canal 100. A equipe de filmagem e o escrete do Santos viajaram no mesmo avião para a capital portuguesa. Carlos Niemeyer e um cinegrafista se dirigiram a Pelé durante o voo e fizeram um *pequeno* pedido: caso o Rei marcasse um gol, procurasse correr para um determinado lado atrás da baliza, onde estaria posicionado o câmara do Canal 100.

Dito e feito. Apesar da concentração para a partida decisiva, Pelé lembrou do pedido. A imagem em *close* do maior jogador de todos os tempos dando o tradicional soco no ar na comemoração de um de seus três gols na partida é uma das cenas mais famosas do vasto arquivo do Canal 100. Várias emissoras de TV da Europa compraram as cenas do jogo.

Música e Nelson Rodrigues – Além da qualidade da filmagem do futebol, o Canal 100 ficou marcado na memória dos torcedores por vários outros detalhes. Um dos principais era a música *Na cadência do samba*, mais conhecida pela primeira estrofe *Que bonito é...*, de autoria de Luiz Bandeira e executada pela Orquestra de Waldir Calmon. Niemeyer comprou os direitos da música, usando-a como fundo para as imagens dos jogos. A melodia ficou defi-

nitivamente associada ao Canal 100 e ao futebol.

Outra característica do cinejornal era a leitura de crônicas do dramaturgo Nelson Rodrigues, um intelectual que adorava futebol e conseguia colocar no papel os sentimentos do torcedor mais humilde. A leitura das crônicas e a narração do cinejornal eram feitas por Cid Moreira, atual apresentador do *Jornal Nacional* da TV Globo. Para contrabalançar a defesa inegável do Fluminense pelo tricolor Nelson Rodrigues, o Canal 100 apresentava também textos do jornalista Mário Filho, irmão de Nelson, fluminense roxo e nome de batismo do maior estádio do mundo, o Maracanã.

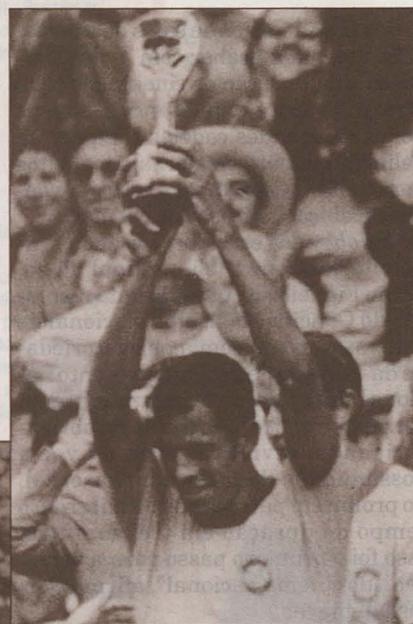
O estádio Mário Filho foi o principal cenário para os atores do Canal 100. Como a produtora de Carlos Niemeyer estava baseada no Rio, a equipe ia sempre ao Maracanã para o registro do Campeonato Carioca, Brasileiro e demais jogos no estádio. Nas competições em outros estados, a equipe de filmagem acompanhava os jogos decisivos.

A produtora de Carlos Niemeyer preparava em média três edições semanais do cinejornal, distribuídas pelo país. No Rio, as salas dos grupos Bruni e Art Filmes exibiam o Canal 100. Três câmeras filmavam 30 minutos de futebol no total. Nos jogos mais importantes, eram instaladas quatro câmeras nos estádios. Na década de 60, o cinejornal tinha dura-

ção de oito minutos. Devido ao aumento do preço dos filmes, nos anos 70 o tempo médio diminuiu para sete minutos, caindo para cinco em meados da década de 80.

Lobby causou o fim – O Canal 100 apresentava uma qualidade tal que muitos espectadores costumam dizer que gostavam mais do futebol do cinejornal do que do próprio filme. O goleiro Gilmar, do Flamengo e da Seleção Brasileira, revela que muitas vezes ia ao cinema mais pelo Canal 100 do que pelo longa-metragem. Numa época em que era comum homens só irem ao cinema convencidos (ou obrigados) pelas esposas, o Canal 100 servia como argumento forte para levar maridos ao cinema.

Apesar disso, a exibição do cinejornal não era bem vista por grande par-



As conquistas das copas de 62 (à esquerda) e 70 estão no longa-metragem "Brasil Bom de Bola", produzido pela equipe do Canal 100





Cena comum do Canal 100: Mané Garrincha deixa para trás um "João" do Bangu

te dos proprietários de salas de cinema. "Eles queriam acabar com a obrigatoriedade da exibição de cinejornais para ocupar o espaço com anúncios. Alguns donos de grandes cadeias compravam deliberadamente cinejornais malfeitos para irritar o espectador e colocá-lo contra a exibição", diz Carlos Niemeyer.

O lobby dos exibidores acabou sendo vitorioso em 1985, no final do governo Figueiredo, quando uma resolução do Concine (Conselho Nacional de Cinema) acabou com a obrigatoriedade da exibição de um complemento nacional antes de um longa-metragem estrangeiro. "Ao lado do fim da obrigatoriedade, inviabilizaram de vez a possibilidade de fazer um cinejornal, ao proibirem patrocínios e limitarem o tempo de duração em três minutos. Isso foi o primeiro passo para a derrocada do cinema nacional", afirma Carlos Niemeyer.

Uma das alegações do governo para acabar com a obrigatoriedade, segundo o cineasta, foi a de que os cinejornais estariam superados. O criador do Canal 100 contesta a versão, lembrando que hoje a TV usa na transmissão de futebol elementos que o cinejornal usava há 30 anos. "Há recursos que somente o cinema permite, como a câmera lenta quadro e quadro. Certas coisas não podem ser feitas na TV. Portanto, o cinejornal não pode ser considerado como superado". O

Canal 100 acabou resistindo ao fim da obrigatoriedade durante um ano, até sumir da telas em 1986.

O período de 1987 a 1990 foi dedicado à catalogação do arquivo de imagens, reunidas hoje em sete mil latas de filme, com 30 minutos de cenas em cada uma. O coordenador do trabalho foi Alexandre Niemeyer, filho do criador do cinejornal, e apresentador do Canal 100 TV. "Foi um trabalho arqueológico, porque precisamos reunir filmes que estavam em rolos diferentes", diz Alexandre.

O retorno do Canal 100 ao seu "habitat natural" ocorreu em maio de 90, quando, às vésperas da Copa do Mundo na Itália, o Cineclube Estação Botafogo organizou no Rio e em São Paulo uma mostra com os melhores momentos do futebol filmado pelo Canal 100. O público foi surpreendente, obrigando a marcação de sessões extras. O evento duraria uma semana no Rio e outra em São Paulo, mas acabou emplacando mais sete dias no Rio. Foram exibidos especiais dos Santos, Flamengo, Vasco, Fluminense e Botafogo.

Também foram mostrados dois dos três longas-metragens preparados pela equipe do cinejornal: *Brasil Bom de Bola*, um panorama dos melhores momentos do futebol brasileiro até a conquista da Copa de 70, e *Futebol Total*, sobre a Copa de 74. A equipe do Canal 100 cobriu *in loco* as copas de

66 (Inglaterra), 70 (México), 74 (Alemanha Ocidental) e 82 (Espanha).

Entre 1991 e 1993, a produtora Carlos Niemeyer Filmes obteve financiamento para produzir quatro cinejornais. Por ironia, nenhum tinha como ângulo central o futebol, e sim outros esportes, como surfe, vôlei e vôlei de praia. O futebol entrava com imagens de arquivo. Os cinejornais foram exibidos apenas no Rio de Janeiro em salas administradas pela Estação Botafogo e em alguns cinemas de Luís Severiano Ribeiro.

Sonho realizado - Depois de mais de dez anos tentando viabilizar o Canal 100 na televisão, Carlos Niemeyer tornou isso possível em março de 1994,

após acordo com um grupo paulista que tem horário alugado na TV Manchete. Depois de quatro meses em São Paulo, a base do programa foi transferida para o Rio, onde está instalada a sede da produtora de Carlos Niemeyer e o arquivo do Canal 100. Para a transmissão na TV, as películas cinematográficas precisam passar por um processo chamado telecinagem. O programa é apresentado aos sábados de 14h e 30min às 15h. De segunda a sexta, são repetidos os lances mostrados aos sábados em flashes de cinco minutos, às 21h e 40min.

O contrato com o grupo paulista venceu em 31 de janeiro, mas Alexandre Niemeyer acredita que ele deverá ser renovado devido aos bons índices de audiência. O apresentador já recebeu mensagens por fax elogiando o Canal 100 TV vindas de todo o Brasil e da Venezuela, Equador e Estados Unidos, onde as imagens foram captadas por antenas parabólicas. Alexandre pretende a partir de março ampliar o Canal 100 TV, com tomadas externas, mas isso depende das condições do novo acordo.

Depois de exibir as imagens do Canal 100 na TV, Carlos e Alexandre Niemeyer estão tentando viabilizar o desejo maior: a volta do cinejornal ao cinema. Eles negociam com patrocinadores para que o Canal 100 possa ter edições quinzenais inéditas nos cinemas ainda em 1995. ■