

NOTAS SOBRE AS CATEGORIAS SAMBA E CARNAVAL NA CRÔNICA DE CARNAVAL

Diego Ramiro Araoz ALVES¹

■ **RESUMO:** O trabalho propõe-se a refletir sobre os escritos de *cronistas carnavalescos* a partir de breve leitura dos livros *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos publicados em 1933. Desenvolve a idéia de que a instabilidade semântica de categorias como as de *samba* e de *carneval* favorece uma análise crítica sobre a autoridade histórica destes escritos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Crônicas. História. Autoridade. Samba. Carnaval.

Após quase três décadas envolvido intensamente com o carnaval, o cronista Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, publica, em 1933, o seu *Na roda do samba*. A intenção era oferecer ao leitor informações verídicas sobre a origem do samba e os seus legítimos cultores. O livro é dividido em duas partes. Os capítulos da primeira concentram as definições e as críticas sobre o samba. Já a segunda parte é dedicada a uma espécie de documentário sobre os morros da cidade, no qual o cronista narra suas aventuras de visitante e impressões. Em certo sentido, *Na roda...* configura um tratado moral sobre o assunto. Pois o cronista, quando se volta para trás, intenciona resgatar nomes que a seus olhos são representativos do legítimo sambista. Quando volta a atenção para frente, para o futuro, enfatiza a necessidade de preservar certos valores vinculados à “roda do samba”. Expressão que organiza simbolicamente este universo.

A ideia de publicar em livro um “punhado de crônicas”, como ele próprio classifica, seria uma sugestão de amigos íntimos, cujos nomes, infelizmente, o autor não chega a especificar. Não se sabe quando Vagalume idealizou a escrita dessas crônicas,

¹ UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20051-070 – araoz_d10@yahoo.com.br

mas podemos ao menos afirmar que elas se situam num plano à parte do das redações dos jornais, e revelam um franco propósito de salvaguardar uma memória dos que contribuíram para a fixação do samba como gênero musical e sua relação com o carnaval. O interessante é que *Na roda...* representa o “resultado de investigações pessoais”. Com elas, o cronista qualifica quem está dentro e fora da “roda do samba”, define o que é o samba, e aponta de onde ele vem e para onde pode ir.

A enérgica crítica de Vagalume vai de encontro a todas as novidades conhecidas pelo universo do samba. Ao seu modo, Francisco Guimarães reivindica uma verdade sobre o samba. Ele interpreta de modo particular a história miúda do gênero adequando-a a classificações hierarquizadas de uma memória inventariada. Nesta delicada ação, a “roda do samba” é categoria semântica imprescindível para os critérios de valorização do *mundo do samba*. Qual o significado do novo enfoque de Vagalume, a *mudança* da temática literária, seu interesse pelo samba e não mais pelo carnaval?

O projeto literário do cronista acompanhou um quadro de referências morais e semânticas, em certo sentido conflitivo, comparado aos de outros *cronistas*. Crônicas com matérias sobre compositores, artistas e personagens do *mundo do samba* – cada vez mais frequentes nas seções carnavalescas dos jornais, sobretudo a partir da década de 1920 – oferecem inúmeros exemplos de narrativas, reivindicações, opiniões e definições divergentes acionadas tanto pela “gente do samba” quanto por *cronistas*. Outra parte foi compilada na época pelo incipiente e promissor mercado editorial voltado para a música popular no Brasil². Sob influência de cronistas de carnaval, estava se inventando uma literatura de teor historiográfico mediador de classificações e horizontes semânticos, baseados no testemunho pessoal e relatos circunstanciados relacionados ao *mundo do samba*. Em 1933, este jogo interpretativo assumiria novas proporções com a alternativa oferecida por Orestes Barbosa em *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*.

² Desde a década de 1930, observa-se uma espécie de sucessão de *gerações de cronistas* dedicados a pesquisa e documentação de assuntos e temas ligados a *cultura popular* e *ao folclore* no Rio de Janeiro, em que se destacam nomes como Edigar de Alencar, Jota Efegê, Roberto Moura ou Sérgio Cabral, e ainda indivíduos como Hiram Araújo, Nei Lopes ou José Ramos Tinhorão. Praticamente todos se identificam profissionalmente enquanto jornalistas e orientam as visões de mundo mais variadas destes temas. Ainda carecemos de pesquisas sociológicas interessadas em compreender a contribuição destes agentes na materialização de conteúdos sobre *histórias* do carnaval e da música popular brasileira.

Basicamente, os livros problematizam a questão da autenticidade dos diferentes estilos de samba existentes na década de 1930. Atento aos efeitos que a indústria fonográfica e o rádio vinham produzindo na relação de sambistas com uma suposta tradição, Francisco Guimarães mostra-se engajadamente contra a venda de direitos autorais, praticada com frequência entre sambistas, compositores e intérpretes. Assim, Guimarães tende a elaborar uma visão homogênea desse universo e defende e se atém à importância das “raízes baianas” para o samba carioca, então conservadas em rodas como a da Tia Ciata.

Em *Samba*, Orestes Barbosa apresenta uma postura menos radical e resenha com entusiasmo as mudanças e a recepção do samba no rádio e nos discos. Para ele, o samba figura elemento de integração e não referência para distinções entre seus criadores, os sambistas do Rio de Janeiro. As origens do samba estariam, portanto, ligadas à malha sociológica da cidade, cosmopolita, urbana, heterogênea, plástica e revelada como imagem de sociedade melhor adequada à idéia de Brasil esboçada em *Samba*. Também a sensibilidade poética dos sambistas e os motivos estéticos das composições seriam originados de experiências e sociabilidades possíveis apenas no Rio de Janeiro. Segundo o cronista, o samba assim seria uma categoria pública e seus poetas letristas embriagados pela vida cotidiana da cidade. O samba é aí um gênero musical na medida em que significa uma sensibilidade cronística e poética urbana.

Não é por acaso que Orestes considera legítima a diversidade de gêneros de samba de sua época, desde o identificado ao reduto de baianos até o incorporado pelo mercado fonográfico. Ele também defende o uso popular e sem preconceitos da língua portuguesa nas letras de samba, mas elogia o aperfeiçoamento “brasileiro” do idioma dos “colonizadores”, ridicularizados de cabo a rabo em seu livro. *Samba* não apresenta divisão de capítulos e suas crônicas são compostas por frases curtas, rápidas, com traços poéticos e que baralham, em aproximações inusitadas, diria, os assuntos mais variados. O livro representa uma tentativa do cronista em comunicar o que entende por samba, algo mais abrangente que a definição enquanto gênero musical.

Podemos acreditar que o terreno semântico da empresa de Vagalume seria ainda mais árido e confuso se não houvesse a alternativa literária de Orestes Barbosa, e vice-versa. Os dois cronistas tecem visões antagônicas quanto ao gênero samba e

sobre quem são os seus praticantes, estabelecem classificações divergentes e criam versões particulares sobre as origens e os significados do samba. As interpretações dos livros são, de fato, conflitivas. Carlos Sandroni (2001) foi quem primeiro identificou esta falta de sintonia entre as obras, no modo como classificam os estilos de samba da época. Para Sandroni, os livros traduzem duas formas de encarar a profissionalização de um gênero musical originado num “contexto folclórico”.

A leitura de Sandroni foi original e lançou luz importante sobre como processos sociológicos integram-se à invenção e oscilação de significados da palavra samba. Para o autor, os textos dos cronistas favorecem interpretar suas convicções individuais e críticas sobre formas de produção e de consumo da música popular (o rádio, a indústria fonográfica, os direitos autorais e de músicos) e não propriamente sobre o que seria ou não o samba naquela época. Dessa forma, Sandroni atribui a imprecisão conceitual dos livros à expressão de princípios ideológicos dos cronistas – contrários, ou a favor – de diferentes práticas e vertentes de samba no meio artístico-musical da época. Suspeito que podemos explorar perspectivas diacrônicas dos textos, ou melhor, de seus conteúdos de autoridade histórica.

Vale dizer que *Na roda do samba* e *Samba* são apenas dois títulos pioneiros da década de 1930. Pioneiros até certo ponto, mas de generosas recepções. Em 1931, por exemplo, o jovem Jota Efegê havia iniciado a publicação de uma safra de livros de crônicas de carnaval e música popular no Rio de Janeiro³. Estamos falando de autores responsáveis por uma literatura que media o horizonte de conteúdos históricos que hoje podem ser submetidos a métodos de interpretação e conceitos contemporâneos como os de “cultura popular”.

Apesar de distintas as trajetórias dos autores e concepções estéticas das crônicas, este tipo de literatura representa hoje uma mediação histórica ativa. As crônicas dos livros de Efegê, Vagalume e Barbosa são, geralmente, mencionadas enquanto gênero de escritos pouco diferenciado e materializado por *cronistas carnavalescos*. Como também as crônicas de jornais. Diferentes concepções de história e discursos de verdade estão, sem dúvida, em jogo nos *vestígios* oferecidos entre crônicas de jornais e de livros. Estes últimos, no entanto, acentuam de modo mais evidente a intenção criativa e algum nível de inteligibilidade

³ Refiro-me ao livro talvez menos conhecido de Jota Efegê, *O Cabrocha* (1931).

dos escritos. A relação instável de significados entre as idéias de *samba* e *carnaval* no livro de Vagalume, por contraste à alternativa de Barbosa, parece abrir caminho para desenvolver esta perspectiva de análise.

A imagem que Vagalume faz de si enquanto alguém que desde sempre conviveu intimamente com o *mundo do samba* (forjando uma idéia de nativo) aponta um caminho interessante a ser explorado. Principalmente porque, em *Na roda do samba*, ele não fala pelo carnaval, como fez durante décadas nos jornais, mas sim pelo samba, e também a partir do carnaval. A festa carnavalesca é um elemento secundário frente à identidade que o cronista confessa ter construído com redes de sociabilidades artísticas, recreativas e carnavalescas da cidade, ao longo dos anos, e que agora são reunidas de forma criteriosa e sob a égide do samba. Isso não é realizado sem algum custo e Vagalume se vê forçado a negociar significados sobre o carnaval ao avaliar o samba. A oscilação semântica das idéias de *samba* e de *carnaval* traduz um exercício interpretativo singular neste cronista. Comparando sua produção nos jornais com os objetivos que levam à confecção de *Na roda...*, observa-se que sua visão adere a “fatos concretos” e corriqueiros de um passado reconstruído, estando a ele comprometido ideológica e afetivamente. Vagalume opera a fusão de um determinado “saber histórico” sobre o samba e sua “experiência” enquanto *cronista carnavalesco*.

Nas minhas reportagens, nas minhas investigações que, o leitor amigo (ou inimigo) vai ler, poderei não agradar no estilo, mas, uma coisa eu garanto – o que falta de floreios de retórica, sobra em informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas (GUIMARÃES, 1933, p.18).

É curioso observar que Vagalume, um crítico que fala “de dentro”, captura mudanças sutis no âmbito da música popular e expõe afinidades diante de um quadro de contradições que aos poucos as narrativas sobre *samba* e *carnaval* revelam. No retorno nostálgico ao passado, o cronista dá a dica de quem, além dos ancestrais baianos e dos sambistas desviantes, seriam os legítimos cultores do samba na época: os foliões das escolas de samba e dos ranchos carnavalescos. Pois o samba, segundo Vagalume,

[...] já está ficando por cima da carne seca... como se diz na gíria da gente dos morros, nas “escolas” do Estácio e do Catete, para quem

este volume deve representar gratas recordações de um tempo feliz; reminiscências de um passado alegre, risonho, cheio de esperanças no futuro e que se acham desfeitas nos dias que correm. Nós, os daquela época, somos os desiludidos de hoje. (GUIMARÃES, 1933, p.18).

Com sua linguagem simples e despreziosa, Vagalume tateia ponderações dos aspectos positivos e negativos da vinculação simbólica entre *samba* e *carneval*. Afinal de contas, trata-se de uma convergência de ordem semântica e que envolve as afinidades artísticas de sociabilidades recreativas. Supostos *imigrantes baianos* seriam personagens importantes tanto na cena do samba quanto na do carnaval, em seus argumentos. É no significado de mitos sobre a atuação de baianos que as narrativas do cronista encontram matéria histórica para interpretar relações íntimas entre *samba* e *carneval*. Nas crônicas, questões e críticas relacionadas com o significado da idéia de aprendizado no plano do *samba*, e no do *carneval*, destacam-se na seqüência de três capítulos bem ilustrativos: “Do samba ao carnaval”, “O samba e a gramática” e “O samba e os ranchos” (GUIMARÃES, 1933).

Destacaria aí a crítica elogiosa do cronista ao uso da língua portuguesa em letras de samba. É a partir daí que o cronista critica o desvirtuamento do samba possibilitado pelos especialistas em versos e literatos, o uso poético, correto e métrico das palavras no samba. A este argumento Vagalume acrescenta outro. A contribuição de indivíduos “de dentro” da “roda do samba” para o carnaval permite agregar à valorização do samba, tal como pontua o cronista, o sentido de aprendizado através da idéia de escola, como um véu de genialidade aprendida, uma aura coletiva, um talento e criatividade natos dos “verdadeiros” portadores sociais deste gênero musical. Em sua avaliação, a balança pesa para o samba, de modo positivo, e negativo para o lado do carnaval, como assunto sem encanto e letárgico.

Há analogia entre o Carnaval e o Samba? Há e muito grande.

O maior sucesso do Samba, é no Carnaval e o maior sucesso do Carnaval, é o Samba!

O Samba é imortal, e o Carnaval é apenas o tríduo de Momo.

Enquanto o Carnaval cai na letargia, o Samba caminha triunfante o resto do ano, para aumentar de vulto na Penha e reforçar os dias de loucura.

O Samba, não precisa do Carnaval, mesmo porque, o Carnaval está morrendo, precisando da esmola do governo para viver, ao passo que, o Samba, viverá sempre e resistirá ao golpe dos poetas, que na ambição do dinheiro, tentam contra a sua integridade e a sua tradição.

Não saiu ainda ninguém do Carnaval para salvar o Samba.

Do Samba é que tem saído os grandes enfermeiros do Carnaval, aplicando no moribundo umas injeções de óleo canforado... (GUIMARÃES, 1933, p.121).

A significação negativa do carnaval, assim, é compensada pela aura simbólica e a idéia de tradição baiana no samba, avaliada positivamente por Vagalume. As margens onde esses pólos semânticos se tocam são instáveis entre os textos. Já Orestes Barbosa (1933) concentra nas páginas 32 a 45 do seu livro crônicas extremamente rápidas e densas, como é do seu feitio, sobre a relação entre *samba* e *carnaval*.

Como o samba, o carnaval carioca tem uma feição diferente de todos os carnavais do mundo, e do Brasil.

O samba, que não é batucada, nem choro, nem lundu, nem cateretê, nem rumba (que é antilhana e vive também no Rio Grande do Sul), surge característico no carnaval, ao lado das marchas que são sambas com uma ligeira modificação.

O carnaval tomou a cidade.

O carnaval que teve os seus primórdios na festa do boi Apis e contra o qual debalde os papas faziam, nas épocas, festas litúrgicas; o carnaval que fez delirar Carlos VI na Inglaterra, assassinado num baile carnavalesco, fantasiado de urso, está hoje definido na terra carioca, vivendo cada bairro nos seus dias de folguedo, uma apoteose de luz, de som e de cor.

O carnaval atualmente não apresenta os temas endeusadores de outros tempos, mas aparece sagrando a história nacional.

As pastorinhas, que se transformaram em rancho e, hoje, são as escolas de samba.

Curiosamente, a relação *samba* e *carnaval* é positiva no livro deste cronista. A razão disso talvez seja por que o samba, como os inúmeros temas explorados, não passa de motivo estético para resenhar sobre a cidade. Orestes não busca fora dela a origem do samba. Por isso mesmo, não tem a preocupação de definir quem é quem e o que é o que. Seu comentário sobre *samba* e *carnaval* aproxima-se do de Vagalume no que concerne ao sentido de

aprendizado. Mas um aprendizado de técnicas artísticas e não de tradição:

As escolas de samba de hoje são organizações perfeitas.
É rigoroso o ensino de canto e bailados.
Tudo é feito dentro de teorias inéditas.
Há professores que são verdadeiras revelações.
(BARBOSA, 1933, p.45).

No início do século XX, o sucesso das composições de carnaval dependia, em certo sentido, da sorte de recepção na festa da Penha. Apesar das medidas de controle de divertimentos populares, compareciam ao arraial músicos e blocos carnavalescos que aproveitavam para divulgar as composições e novidades que seriam apresentadas no tríduo momesco (SOIHET, 1998). A cobertura da festa do mês de outubro era realizada por *cronistas carnavalescos*. Nos jornais, como nos livros, várias personagens cruzam-se nas resenhas das festas. Supõe-se também que na festa da Penha figuras como Heitor dos Prazeres, Caninha, Pixinguinha, Donga e João da Baiana encontravam visibilidade para divulgação de composições. Sobre Sinhô, um dos homenageados de *Na roda...*, Vagalume lembra que:

Foi ele quem levou o samba para o teatro e durante muito tempo, as revistas teatrais tomaram o nome das suas produções, que eram facilmente lançadas na Penha no meio de um sucesso ruidoso. Parecia que toda a gente já conhecia o que ele acabara de lançar!
(GUIMARÃES, 1933, p.40).

A exemplo de Vagalume, *cronistas carnavalescos* estavam atentos às inovações estéticas produzidas por músicos e foliões, então reconhecidos e prestigiados via a imprensa. O título de rancho-escola, conquistado pelo Ameno Resedá graças a exemplar organização de seus bailes e desfiles, é significativo de novas “racionalidades” que vinham se desenvolvendo durante e na sucessão dos festejos de Momo. Assim, não podemos esquecer que ao lado do incentivo e das mediações realizadas em favor dos ranchos, *cronistas carnavalescos* integraram uma verdadeira “classe de peritos” que viria a monopolizar, por ocasião dos concursos, os critérios de avaliação estética dos desfiles.

Um ponto importante a se destacar na fusão entre essa dimensão processual do carnaval e as interpretações de

um cronista como Vagalume ou Orestes Barbosa é o sentido conferido a certa idéia de indivíduo cultivada sob o olhar criterioso de *cronistas carnavalescos*. Em *Na roda...*, por exemplo, os agentes não figuram como sujeitos anônimos, mas sim como protagonistas ativos no âmbito da “cultura popular”, seja na condição de carnavalescos inovadores ou de compositores perspicazes. As crônicas de 1933 trilham um conjunto de argumentos que apontam um significado peculiar dessa idéia de um vínculo entre o que seja o artista popular, no início do século XX, e a genialidade freqüentemente atribuída por cronistas a determinados “artistas negros”⁴.

Em *Na roda...*, no capítulo dedicado a Eduardo das Neves, a quem Vagalume chama de “Diamante negro”, a discussão é colocada da seguinte maneira:

“O genial cantor foi sempre grandioso. Não houve platéia, por mais exigente que fosse, que não o recebesse com delirantes ovações. Havia antigamente um certo preconceito entre os artistas teatrais, que, tinham pelos circenses, uma espécie de menosprezo e tanto assim que quando um ator cômico se excedia, chamavam-no palhaço. Eduardo foi o primeiro que pisou no palco, para cantar ao violão, no Theatro Apollo, n'um grande festival de um outro gênio que se chamou Xisto Bahia – mulato de qualidade! (GUIMARÃES, 1933, p.91).

Em artigo sobre a vida circense de fins do século XIX, José Ramos Tinhorão dá pistas importantes sobre processos sociológicos e estéticos que, embora formativos para cronistas e artistas dedicados ao carnaval, são vistos como aspectos secundários na agenda de pesquisas sobre a festa em perspectivas históricas. As notas de Tinhorão sobre o perfil de circo que favoreceu a popularização de “artistas negros” no Brasil são bastante férteis a esse respeito:

A grande contribuição sul-americana à criação internacional do circo seria, afinal, o aproveitamento dos múltiplos talentos histriônicos e musicais exibidos pelos diferentes clowns europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o

⁴ A temática racial aparece ambígua e de difícil controle na narrativa de *Na roda do samba*. Sabemos que praticamente todos os indivíduos elencados por Vagalume, os sambistas, em sua maioria, poderiam ser reconhecidos como sendo “negros” ou “mestiços”. Porém, acredito que os indícios associados a uma discussão sobre “raça”, em seu livro, se articulam principalmente com suas observações sobre “formas culturais” originadas, em particular, na Bahia ou África. Melhor dizendo, supostamente originadas em representações que o cronista faz desses “lugares”.

palhaço instrumentista-cantor (equivalente do chansonnier do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrológica circense das canções representadas). (TINHORÃO, 2001, p.56-57).

Poderíamos arrolar diversos nomes de cronistas e músicos envolvidos com a vida circense e o teatro popular daquela época. Em *Na roda...*, inclusive, Vagalume tece preciosas observações ao comparar as contribuições de Benjamin de Oliveira⁵ e de Eduardo das Neves para o *mundo do samba* no início do século XX:

Há quem diga por aí, que Benjamim de Oliveira foi o maior concorrente de Eduardo das Neves. Não é verdade. O saudoso artista-negro nunca teve concorrente, e Benjamim de Oliveira sempre o temeu e jamais permitiu que Eduardo, que poderia ser o seu mestre no violão, no canto e até mesmo na arte de representar, ingressasse na Companhia Affonso Spinelli. Benjamim não poderia substituir Eduardo das Neves, ao passo que Eduardo o substituíria com grande vantagem, como sucedeu na Bahia, numa peça de minha autoria: “A Princesa Enjeitada”, mais conhecida como a “Filha do Campo”. Lili Cadorna que o diga. (GUIMARÃES, 1933, p.85-86).

Estamos falando de uma atividade artística que lida com dramaturgia, comédia e música, e que contou com a participação de promissores cronistas, além de artistas e músicos populares mais ou menos ligados ao contexto do samba e do carnaval. Ranchos como o Ameno Resedá, por exemplo, vinham desenvolvendo uma perícia artística fortemente inspirada nos circos e nos teatros populares. Quanto à música, vale lembrar que os ranchos dispunham de orquestras com exímios instrumentistas executando marchas, choros, sambas e maxixes. Compositores populares desempenharam nestas sociedades recreativas papel fundamental, alguns dos quais venerados em *Na roda...*, como é o caso de Sinhô⁶,

⁵ De acordo com Tinhorão, Benjamin de Oliveira foi um “destacado palhaço negro” que, vindo de Minas Gerais após a abolição, tornara-se famoso nos picadeiros do Rio de Janeiro pelo tipo de maquiagem que inventou para cobrir a pele de tinta branca. Em seu livro, encontramos a reprodução do cartaz de uma das peças encenadas por Benjamin de Oliveira, intitulada “A Noiva do Sargento”, que divide a autoria com o próprio Francisco Guimarães, em 1918, pela Companhia Spinelli (TINHORÃO, 2001, p.72).

⁶ Sinhô é um dos compositores mais requisitados em palcos do Rio de Janeiro, no início do século XX. Incluindo aí as casas noturnas das praças Onze e Tiradentes, teatros de revista e agremiações como o Clube dos Democráticos e diversos ranchos carnavalescos (ALENCAR, 1981). Em uma de suas crônicas sobre o compositor, Vagalume nos diz: “Sinhô, o batuta que teve sorte à beça ao compor a Rolinha, acaba de enriquecer o “stock” de músicas carnavalescas para este ano com o samba “Só por amizade”... / É uma

que chega a integrar a orquestra do Ameno Resedá na qualidade de flautista, violonista e diretor de harmonia, por circunstância dos desfiles, e de pianista nos bailes da agremiação. Ao mesmo tempo, tipos como Eduardo das Neves, modelo aproximado de artista desenhado por Tinhorão, eram para Vagalume figuras de destaque nos sambas da “casa de Bambala”, afamada tia baiana, e faziam parte como docentes da Escola de Samba Estácio de Sá⁷.

Confiando nestes *vestígios*, poderíamos perguntar ainda em que medida ensaios teatrais realizados nas sedes de ranchos deram ou não origem a narrativas trabalhadas como enredo de carnaval, ou mesmo se, havendo, qual a participação dos cronistas para tanta criatividade, em vista de que vários eram inspirados em temas clássicos do teatro e da literatura.

Essas questões precisam ser pensadas e articuladas a outros elementos e outras crônicas. Por ora, diria que elas ilustram um contexto sociológico que impressiona pelo grau de realismo e de intenso trânsito de redes de sociabilidade artísticas, recreativas e carnavalescas vinculadas cognitivamente ao *samba* e ao *carnaval*. É interessante o fato de que peças populares não eram encenadas apenas nos circos. Índícios mostram que também em revistas de teatro e sedes de ranchos carnavalescos isso ocorria, sugerindo assim trocas de conhecimento artístico levadas a fim e a cabo, provavelmente, por indivíduos como Eduardo das Neves.

Vale notar que Vagalume dá sinais, entre os anos 1910 e 1920, de uma flexibilidade curiosa entre as crônicas de jornal e a composição de peças para circo e teatro de revista, em que o carnaval era tema recorrente de suas intenções artísticas.

“A MI-CAREME” – Está em ensaios, no Democrata-Circo, a peça carnavalesca intitulada “A MI-CAREME”, original do nosso companheiro Francisco Guimarães (Vagalume). / A denominação primitiva da peça era “Momo”, que o autor mudou atendendo ao pedido de vários ranchos carnavalescos. / A empresa Sampaio Ribeiro, confiante no grande êxito da “A MI-CAREME”, pretende fazer varias surpresas ao público. / A distribuição da nova peça foi

“cousa” suave esse número de maxixe, e tão interessante que Sinhô dedicou ao velho carnavalesco “Perú dos pés frios”, cujo nome verdadeiro ninguém desconhece./ Rara é a banda de música que não executa esse samba e que não execute só para ver como a ‘negrada’ é exigente!” (CARNAVAL, 1918, p.8).

⁷ Segue a crônica: “Respeitavam-no e temiam-no quando dava para fazer samba de improviso. Na roda do samba, Eduardo pertenceu sempre a Cidade Nova, porque, se julgava estrangeiro lá para os lados de Botafogo. O Eduardo foi contemporâneo de Hilário Ferreira, Dudú, Marinho Que Toca, João da Harmonia, Cleto, o Clemente, hoje o contínuo do Gabinete do Diretor da Imprensa Nacional, Aymoré e muitos outros que eram considerados majestades. Com o seu grande talento, com a sua imaginação e fertilidade, Eduardo das Neves vivo, Sinhô não teria a sagração de ‘Rei do Samba’” (GUIMARÃES, 1933, p.97-98).

confiada aos principais artistas da companhia, sendo os “compéres” desempenhados pelos artistas Lili Cardona (Folia), Kaumer Pery (Zé Pereira), Taveira (Momo) e Jayme (“Jornal do Brasil”). / Os papéis secundários serão desempenhados pelas atrizes Anna Nascimento, Stella e Néné Cardona, e os atores Ararê, Pereira, Bandeira, Edgard, Garcia, Aymoré e outros. / “A Mi Careme” tem três ricas e empolgantes apoteoses. / A empresa Sampaio Ribeiro, certa do êxito da peça de “Vagalume”, fará um concurso correspondente ao primeiro ato, e que será disputado pelos Tenentes, Fenianos e Democráticos e outro concurso correspondente ao segundo ato em que estarão em luta os seguintes ranchos: Reinado da Silva, Gualemadas, Pétalas de Rosas, Recreio das Flores, Flor do Abacate, Corbelle de Flores, União da Aliança, Arrepiados, Mimosas Cravinas e Caprichosos da Estopa. / Os prêmios serão: para o primeiro ato, uma rica taça, e para o segundo ato duas lindas e artísticas taças e três estandartes pequenos, como menção honrosa ou prêmios de consolação. / Cada entrada dará direito a um voto, cadeira de 1ª, três; de 2ª dois; e camarote, quatro. / Os votos serão depositados numa urna, devendo a apuração ser feita sob a fiscalização dos interessados e afixada em lugar bem visível e publicada diariamente pelo “Jornal do Brasil”. / Para demonstrar a sua lisura e correção no concurso, a Empresa Sampaio Ribeiro abster-se-á de qualquer participação nas apurações confiando-as sempre aos interessados. / Como se vê, é inevitável o sucesso da “Mi-Careme”, que está sendo musicada pelo inspirado maestro brasileiro Carlos de Carvalho, sendo a “mise-en-scène” do competente ator Taveira. / Adereços e cenários do extraordinário e exímio artista Alfredo Bandeira. / Na nova peça de “Vagalume” são também homenageados os seguintes ranchos: Ameno Resedá, Chuveiro de Prata, Lyrio do Amor, Sempre Firme, Magnólias, Se Distrair... Ameno Heliotrope, Becança Club, Peso na Balança e Mimoso Bogary. / Também são homenageados na “Mi-Careme” os cronistas carnavalescos. / A peça ora em ensaios no Democrata-Circo é única e exclusivamente carnavalesca e é por isso que, risonho, o Oscar diz sempre ao Taveira: / - É um “suco” e uma “mina”! (PRÓDROMOS, p.11).

A partir desta crônica, como podemos pensar os termos de realidade e encenação da peça carnavalesca? Ela simplesmente divulga os ensaios, num circo, de uma peça escrita por um *cronista carnavalesco* que tem o carnaval do Rio de Janeiro como tema, assim representando personagens, foliões, concursos

e a imprensa. Ou seja, trata-se de uma representação sobre a encenação de um carnaval e aspectos de bastidores.

Pode-se dizer que cronistas não foram apenas mediadores de formas de brincar o carnaval, como geralmente a literatura trata a questão. Pensar *cronistas carnavalescos* é pensar os recursos interpretativos de seus textos e os limites sobre aspectos empíricos, etnográficos e discursivos de temas da “cultura popular”. Sem dúvida, o primeiro deles tem a ver com o fato de que os cronistas não somente participaram ou integraram o contexto de mudanças que leva à vinculação do *samba* ao *carnaval* então consolidada no modelo das escolas de samba, mas também escreveram sobre ele. Seus textos fazem um registro peculiar do carnaval ao mesmo tempo em que são fiéis às impressões de seus autores sobre a festa e o cotidiano lúdico da cidade.

Em segundo lugar, podemos identificar redes relativamente integradas e auto-referidas de indivíduos que, com frequência, na qualidade de foliões, artistas, músicos e cronistas, se cruzam em “contextos lúdicos” do Rio de Janeiro, no início do século XX. Alguns nomes são recorrentes tanto na cena do carnaval e do samba quanto do teatro popular e da festa da Penha. Produzindo crônicas dispersas e sem grandes pretensões, e testemunhando e participando ativamente desses contextos, os *cronistas carnavalescos* acabaram construindo um campo semântico peculiar que não ficou restrito ao carnaval.

Cronistas transitavam por universos sociais bastante heterogêneos e as visões que construíram dependiam de inserções em diferentes sociabilidades. A variação da idéia de tradição conforme o contexto de descrição de algumas manifestações sugere, por exemplo, um conjunto de questões nem sempre exploradas quando se privilegia uma análise sobre a mediação cultural por si.

Chama a atenção que, em *Na roda...*, Tia Ciata e Hilário Jovino representam duas referências de “tradição baiana” no samba carioca quando ressaltadas suas proezas individuais e polêmicas ou se comparados a possíveis portadores de outras “tradições”. Esse é um dos caminhos trilhados por Vagalume em seu esforço quase imperceptível de recuperar experiências e informações colhidas desde os primeiros anos do século XX. Suas memórias e todo um investimento na atividade de cronista o credenciam como detentor de um conhecimento peculiar sobre o samba e a partir do qual destaca elementos a serem preservados, como é

o caso da matriz de origem baiana, e seus significados para a música popular da década de 1930, já então bastante inserida no mercado fonográfico e nas rádios.

Em *Na roda...* fica evidente o cuidado do cronista em meio à diversidade de um sem-número de outras “tradições” vinculadas ao samba. Por isso, Vagalume elege uma alternativa dentro do vasto horizonte cultural que suas resenhas e críticas dão forma e as inteligibilidades de suas categorias no livro. Na instável semântica das idéias de *carneval* e *samba* pode-se verificar incongruências classificatórias diretamente referidas à intenção principal do cronista: escrever para preservar uma coleção de memórias sobre as “raízes do samba” e, ao mesmo tempo, produzir provas empíricas que legitimem suas críticas e resenhas sobre o samba nos anos de 1930. Donga, apesar de ser descendente direto dos sambistas baianos tradicionais, é uma personagem ambígua no livro.

Pensando um tipo como Ismael Silva, um dos nomes mais expressivos entre os compositores do Estácio de Sá. Ismael bem que poderia ser identificado como integrante da rede de indivíduos portadores de uma tradição do samba que fizesse “frente” à matriz baiana, como é a visão do cronista Orestes Barbosa (1933). Entretanto, graças à prática de venda de canções, Vagalume o qualifica como uma espécie de transgressor da cartilha moral compartilhada pelos “verdadeiros cultores da roda de samba”.

No âmbito da religião, alguns relatos do livro sugerem que Tia Ciata e Hilário Jovino freqüentaram terreiros de candomblé chefiados por pais de santo que, a exemplo de João Alabá e Cipriano Abedé, empreenderam orientações diversas entre seus adeptos no Rio de Janeiro. Diria, portanto, que o exercício de interpretação do sentido de tradição atribuído a certa “herança cultural baiana” no âmbito da religião, do carnaval ou do samba, deve sempre considerar a condição de inacabamento e de suscetibilidade desses gêneros em relação ao cotidiano dos agentes protagonistas dessas expressões. Nesse sentido, as leituras produzidas por cronistas são seleções diante dessa diversidade intrínseca e das possibilidades de valoração do universo cultural em questão.

Nota final

Renata Gonçalves (2007) elucidou pontos importantes sobre a representação e os efeitos de difusão do sistema ranchos

carnavalescos na constituição de novas territorialidades, temporalidades e sociabilidades no processo urbano da cidade. A seus olhos, a principal contribuição dos ranchos para a dinâmica do carnaval carioca foi a de rotinizar a ênfase numa concepção artística sobre a “cultura popular”, a exemplo da inovação dos desfiles a partir de enredos; narrativas liricamente trabalhadas através de canções, encenações, figurinos, cenografia e fantasias.

Ora, se existe algo concretamente novo no modelo hegemônico de carnaval que sucede imediatamente ao dos ranchos, o das escolas de samba, é o vínculo estreito e quase necessário com o universo sócio-simbólico do samba. O debate sobre o relativo grau de parentesco entre os ranchos carnavalescos e as escolas de samba tem sido objeto de interesse antropológico, e assim tem se enfatizado potencial capacidade de absorção e expressão de transformações, mudanças e continuidades, da vida da cidade através do carnaval (CAVALCANTI, 1994).

Davi Arrigucci Junior. (1987) nos diz que o significado literário da crônica tem a ver com a sua forma de “representação temporal dos eventos passados”. No caso, o cronista é aquele que modela, quase que artesanalmente, a “matéria-prima” da experiência ao por em exercício a sua narração. Dessa forma, a crônica seria a um só tempo registro historiográfico e forma narrativa da história. É interessante observar que na fase por assim dizer “próspera” da crônica carnavalesca, que vai dos primeiros anos do século XX até a década de 30, o carnaval é um tema para o qual convergem diversos outros, como é o caso do debate sobre a (in)conveniência moral das festas carnavalescas por ocasião da primeira guerra mundial⁸.

⁸ A esse respeito, apesar de merecer uma análise mais detida, encontramos um curioso exemplo num texto do cronista Pierrot, que parte em defesa do Carnaval de 1918, em risco de não ser comemorado por circunstância da guerra: “Anda pelos jornais, em forma humorística ou com ares trágicos, uma espécie de discussão sobre o Carnaval. Escritores empenham-se em demonstrar que nada há de mais cruel do que vimos todos para a rua, a rir e brincar, enquanto os nossos aliados morrem às centenas nos campos de batalha. Outros julgam exagerado esse rigor e sentenciam que não há motivo para que interrompamos a nossa tradição privando o público carioca de seu divertimento predileto. Com quem estará a razão? Três Carnavais se passaram depois que o Kaiser desencadeou sobre o universo o tremendo conflito. Nos outros, é certo, o Brasil ainda guardava a sua atitude de neutro; mas essa circunstância não impedia, por um sentimento de solidariedade humana, que nos lembrássemos de que, à mesma hora em que aqui pulávamos, e riamos, e brincávamos, milhares de vidas se extinguíam para salvar a civilização a que pertencemos. O mundo em sangue e o Rio de Janeiro na Pandega! Supusemos que isso iria chocar profundamente, pelo menos, os estrangeiros que conosco vivem e trabalham. Essa gente iria com certeza meter-se em casa durante os três dias a chorar os seus mortos e a indagar-se com o contraste violento que se estabeleceria entre a nossa alegria e a sua dor. Vieram os três dias, fomos à Avenida, fizemos uma observação demorada e felizmente voltamos com o coração desanuviado. Na multidão, rindo e brincando como todos, estavam inúmeros franceses, ingleses, italianos e até alemães. Contentes com essa descoberta, pusemo-nos a refletir e verificamos que afinal os nossos receios eram até contraditórios com os esforços dos próprios governos e comandos das forças em luta, esforços que convergem para diminuir a negrura da

O ponto é que nos livros de 1933 predominam crônicas de samba voltadas para um contexto social localizado no passado, quase em extinção. Colhidas à revelia de um tato e sensibilidade desenvolvidos no esforço cotidiano de rastrear fatos efêmeros da vida recreativa e carnavalesca da cidade, as informações contidas em *Na roda...* e *Samba* são fruto de uma construção fiel à instabilidade crítica e afetiva dos cronistas, de sua verve literária e da imaginação criada no calor da hora ou recuperada em tempos passados do universo do samba como no do carnaval. Ambos trazem como novidade operações lógicas que dão a impressão de um baralhamento de heranças culturais entre o círculo de sambistas atuantes no carnaval. No caso de Vagalume, o tom memorialista defronta-se com um sentimento de desilusão com o tempo presente. Só que dessa vez o samba figura uma espécie de célula moral contra as ameaças de um “mercado”, e não um modelo de desfile estabelecido, como no caso dos ranchos ou das escolas. Já Orestes interessa mais pelo valor artístico do samba, independentemente da forma de produção, que pela idéia de tradição.

Em geral, os estudos de cunho histórico sobre “cultura popular” no Rio de Janeiro realizam usualmente associações diretas entre crônicas (os escritos) e cronistas, vistos antes como mediadores culturais do que autores. Esses indivíduos figuram como produtores de visões de mundo abstratas ou engajadas no carnaval; figuram uma espécie de *intelligentsia* orientada pela mediação de interesses coletivos e individuais no âmbito da “cultura popular”; um tipo sociológico que amplificou a circulação de linguagens e experiências das ruas, no trânsito contínuo das esferas boêmia, lúdica e artística de setores e camadas sociais menos favorecidas ou marginalizadas, sobretudo.

Um dos objetivos destas notas foi tentar explicitar os riscos interpretativos que uma leitura homogeneizante deste material pode acarretar. Sem dúvida, o primeiro deles é a naturalização do conceito de *cronista carnavalesco* seguido da substancialização da idéia de mediação sócio-cultural. É necessário desestabilizar esta visão, já comum, se quisermos compreender qual o tipo de construção simbólica e intelectual produzida a nível individual por

guerra, tornando-a, por assim dizer, mais atraente e benquista. É assim que se estimula quanto possível a organização e manutenção de diversões em pleno “front” – teatros, cabarés, circos, music halls, todos os divertimentos se multiplicam próximo às linhas de batalha com o consentimento, com o aplauso e até com a proteção dos comandos militares, do que temos notícias frequentes por jornais e fotografias (ECOS..., p.2).

cronistas. Nada garante que o conceito de *cronista carnavalesco* reserve equivalências entre o sentido empregado na literatura e aqueles que poderiam ser determinantes em *contextos nativos* descritos em crônicas que mediam o conhecimento do passado de temas da “cultura popular”. Além disso, criou-se uma espécie de “lugar comum” no modo de encarar processos criativos de cronistas, reduzindo escritos a contingências históricas e culturais e acentuando um entendimento mais sincrônico do que diacrônico de idéias e de conceitos esboçados por crônicas e suas recepções ao longo do tempo. Ainda assim, é inegável a força operativa e organizadora da idéia de *cronista carnavalesco* no esforço coletivo contemporâneo de interpretação do carnaval do início do século XX, por oposição ao baixo rendimento na formulação de questões sobre os limites de interpretação desta *documentação*. Os conteúdos de textos de cronistas vêm sendo interpretados por métodos de pouco alcance crítico quanto ao papel de *fonte histórica* deste material. Por isso mesmo, a proposta foi esboçar um primeiro comentário a respeito para seguir, se é a intenção, na *decifração* de linguagens e aspectos sociológicos mediados pelas crônicas.

ALVES, D. R. A. Notes on categories of samba and carnival at the carnival chronicle. *Perspectivas*, São Paulo, v.37, p.145-162, jan./jun. 2010.

■ **ABSTRACT:** *The paper proposes a reflection on writings of chroniclers about carnival based on readings of the books “Na roda do samba” and “Samba”, both published in 1933, by Francisco Guimarães and Orestes Barbosa, respectively. The paper seeks to develop the idea that the instability of semantic categories, such as samba and carnival, favors a critical analysis on the historical authority of these writings.*

■ **KEYWORDS:** *Chronicle. History. Authority. Samba. Carnaval.*

Referências

ALENCAR, E. de. *Nosso Sinhô do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

ARRIGUCCI JUNIOR., D. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.51-66.

BARBOSA, O. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Educadora, 1933.

CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, p.8, 26 jan. 1918.

CAVALCANTI, M. L. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.

ECOS e novidades. *A Noite*, 24 jan., p.2, 1918.

ELEGÊ, J. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

_____. *O cabrocha: meu companheiro de farras*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931.

GUIMARÃES, F. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto, 1933.

GONÇALVES, R. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 2007.

PRÓDROMOS, *Jornal do Brasil*, p.11, 12 jan. 1922.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, Ed. UFRJ. 2001.

SOIHET, R. *A subversão pelo riso: estudos sobre carnaval carioca da Belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

TINHORÃO, J. R. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.