

MÁSCARAS DE LETRAS: O CARNAVAL NO CONTO E NA POESIA DO BRASIL

Fred Góes

RESUMO: Verificar, nos contos e nos poemas, produzidos nas últimas duas décadas do século XIX e até o final da década de sessenta do século XX, que tenham como tema o carnaval, de que forma os homens de letras apresentam a evolução do fenômeno e como o tema influencia as estratégias escriturais. No *corpus* da lírica será também investigada a produção das marchinhas (forma decadente no contemporâneo) que mantenha o caráter satírico ao passar em revista aspectos relevantes da vida nacional.

PALAVRAS-CHAVE: carnaval; literatura brasileira; poema; conto.

ABSTRACT: *The present essay studies short stories and poems written during the last two decades of the nineteenth century up to the first half of the twentieth century that have carnival as their central subject. It debates how authors present the evolution of carnival and how this subject matter interferes with the writing strategies. In the field of poetry the essay studies the composition of the so-called “marchinhas” which keep the humorous portrayal of relevant aspects of national life.*

KEYWORDS: *Brazilian literature; carnival; short story; poetry.*

Já há algum tempo vimos trabalhando com o carnaval na literatura brasileira. Inicialmente, nos debruçamos sobre as crônicas, forma que, por suas próprias características de produção diária, oferecia-nos um volume significativo de exemplos, uma vez que, durante o período das celebrações de Momo, o tema central dos textos das folhas jornalísticas era predominantemente de conteúdo carnavalesco.

No presente artigo, dirigimos nossa atenção para a produção do conto e do poema que apresentam o carnaval como mote, buscando perceber, por meio do material selecionado, as transformações temporais, as marcas de época ou aspectos relevantes de cada momento flagrados pelos poetas e contistas.

Foi possível observar que a presença do carnaval, no conto e na poesia, ganha maior relevância a partir da segunda década do século XX, tanto em função da solidificação da forma celebrável ao sabor do modelo francês imposto pela elite, quanto pelo início da fixação dos pressupostos modernistas que se fortalecem, como por exemplo, a valorização das expressões populares, tanto em termos comportamentais, quanto de linguagem nas manifestações artísticas. Vale também ressaltar que o carnaval “moderno” e “civilizado” de padrão europeu, sem a “incômoda presença do entrudo”, só irá prevalecer a partir de 1920. É igualmente expressivo o

fato de que a música popular, especialmente composta para o carnaval, comece a aparecer de forma sistemática no final da década de 1910, início da década de 1920. Um bom referente é se ter como parâmetro a edição de *Pelo Telefone* (Donga e Mauro de Almeida), como a primeira canção com o registro do gênero samba, em 1917. É curioso por em relevo que, com distanciamento histórico, o que se denominava samba era então uma forma muito mais próxima do maxixe do que do samba como conhecemos hoje. Não havia ocorrido ainda a fusão entre o samba urbano do Estácio e o caxambu de Oswaldo Cruz, que ocorrerá em data coincidente com a fundação da primeira escola de samba, a Deixa Falar, uma década depois, em agosto de 1928.

Isto não significa, no entanto, que não haja a presença do carnaval como temática de contos, de letras de canções e de poesias em períodos anteriores. José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio, Olavo Bilac, Lima Barreto, para citar apenas os luminares, dedicaram atenção às celebrações de Momo. Sabe-se, também, que Chiquinha Gonzaga compôs *Oh! Abre Alas* para o carnaval de 1899, mas, tal fato teve caráter excepcional, extemporâneo. As músicas executadas no carnaval, até 1920, eram as canções de sucesso popular do ano, muitas delas oriundas do teatro de revista. Talvez, a mais conhecida e que, com o tempo, passou a ser incorporada, ganhando lugar de destaque no cancionário carnavalesco clássico, seja o Zé Pereira. Com relação a esta expressão vale um parêntese.

Por volta de 1850, numa segunda-feira de carnaval, o sapateiro português, José Nogueira de Azevedo Paredes, conhecido como Zé Nogueira, juntou-se a alguns patrícios com o propósito de rememorar os costumes da terra natal. Alugou zabumbas e tambores e saiu em passeata pelo centro da cidade, dessa forma, acabava de introduzir o Zé Pereira (conjunto de bombos e tambores) como atrativo no carnaval do Rio de Janeiro.

Alguns estudiosos afirmam que em certas localidades de Portugal, o bombo é conhecido por Zé Pereira, no entanto, o mais provável é que os companheiros de Paredes, embriagados de sucesso e de vinho tenham trocado as palavras e dado vivas a Zé Pereira, no lugar de Zé Nogueira, enquanto circulavam pela cidade.

Em 1869, a Companhia de Jacinto Heller leva à cena, no Teatro Fênix Dramática, o espetáculo “Zé Pereira Carnavalesco”, no qual Francisco Correia Vasques cantava a paródia da marcha francesa *Les Pompiers de Nanterre* com os versos e melodia que vieram até os carnavais de hoje:

“E Viva o Zé Pereira
que a ninguém faz mal!
Viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!”
(GÓES, 2006, p. 122)

É nas duas décadas que antecedem o novo século (XX) que se percebe que, com queda do Império e a ascensão da República, quem passa a ocupar o trono é Momo. Ele, até então um deus, torna-se rei, reforçando um traço cultural que se evidencia em diferentes instâncias da nossa história em que ocorre a transitividade entre divindades e reis.

A literatura pode ser considerada como uma das mais exemplares expressões de tradução de uma cultura. Sendo assim, não poderia se desapreçoer do quanto de matéria carnalizante é constituída a formação de nossa identidade. Os ecos da festa estão presentes nos versos e na prosa brasileiros. De forma especial, na crônica e também no conto e poesia que são as formas literárias que privilegiamos em nosso exame.

Temos insistido, em palestras, artigos e ensaios, que os estudos do carnaval no âmbito literário são ainda muito tímidos se comparados a outros campos do saber como a antropologia, a história, as ciências sociais de uma forma geral. Daí, a relevância do trabalho de Leonardo Pereira, *Carnaval das Letras* (PEREIRA, 1994), originalmente, sua dissertação de Mestrado em História Social. Nela, o autor analisa o carnaval carioca da segunda metade do século XIX, a partir de quatro crônicas de Machado de Assis, Raul Pompeia, Bosco e Gastão Bousquet. O propósito é demonstrar as estratégias de intervenção da elite letrada na maior festa popular da cidade. A única coletânea com veleidades literárias publicada até 2006 era *Antologia de Contos de Carnaval* (LOUZADA, 1965) que, apesar da originalidade, peca em três aspectos: não cita a maioria das fontes; mistura crônicas com fragmentos de romances no corpo da seleção, numa clara contradição com o título que informa tratar-se de uma reunião de contos. Além disso, o autor se limita a observações passageiras que introduzem os diferentes textos, sem qualquer compromisso seletivo e/ou analítico de caráter literário. Diante da carência bibliográfica existente, organizamos a antologia *Brasil, mostra a sua máscara* (GÓES, 2007), que reúne contos, crônicas, poemas e letras de canção. A organização e a seleção dos textos para a citada antologia tiveram significado especial na pesquisa ora empreendida, na medida em que o material reunido indicava-nos alguns referentes importantes.

No prefácio da antologia, estabelecemos alguns critérios de categorização, ressaltando o fato de que os textos selecionados apresentam a visão dos homens de letras do período estudado. O que se buscou foi apresentar como a elite intelectual se posicionava diante da festa e como a presença de uma certa folia escritural se faz presente, coadunando-se harmonicamente com a temática. Tendo em mente que quando examinamos o carnaval na literatura brasileira, estamos diante de um universo plural, multissignificativo, cíclico, em permanente mutação, de configuração cultural singular, observou-se que por meio dos textos literários podemos rever a

história da folia brasileira, isto é, vislumbrar o reverso da máscara que nos identifica e singulariza, mas que a história oficial encobre. Como bem nos indica Maria Clementina Pereira Cunha, na apresentação da coletânea de ensaios de história social da cultura, por ela organizada:

Dionísio, Baco, Afrodite e Eros, desde seu antigo *Pantheon*, assumiram máscaras e rostos muito diferentes ao longo do tempo. Longe de constituírem ocasiões dotadas de alguma espécie de herança imemorial, elas (as festas) têm – mesmo sob uma aparente semelhança – dia, hora, lugar, sujeitos vários e predicados transitórios, significados mutantes e (inevitavelmente) polissêmicos, capazes de expressar a mudança e o movimento. (CUNHA, 2002, p. 103)

Nossa abordagem, portanto, difere da empreendida por Eduardo Granja Coutinho em *Os Cronistas de Momo, imprensa e carnaval na Primeira República* (COUTINHO, 2006, p. 14) que privilegia a produção dos cronistas (jornalistas) carnavalescos especializados. Este grupo faz a mediação entre o universo popular, das comunidades mais pobres da população, e as classes mais abastadas, o segmento leitor das páginas diárias. Em nossa pesquisa, no entanto, o foco ilumina a mediação levada a cabo pelos homens de letras, escritores consagrados que, de forma recorrente, militavam nos jornais de então. O lugar desses discursos, por ser diverso, apresenta perspectivas diferenciadas. Enquanto os primeiros, os cronistas carnavalescos, apresentam-se como legítimos representantes dos sujeitos da festa de rua (cordões, blocos, ranchos), a grande maioria deles oriunda das classes populares, os segundos, representantes da intelectualidade, refletem sobre o carnaval de um plano muitas vezes distanciado, outras vezes nostálgico, evidente, sobretudo, quando o assunto recai na passagem do entrudo para o carnaval. Os intelectuais se fazem porta-vozes das camadas média e alta da população, dos que desfilam nos corsos, são membros das Grandes Sociedades, frequentam bailes particulares ou de hotéis e clubes sociais. É clara a preocupação em se estabelecerem, nos textos, parâmetros comportamentais e critérios de civilização e nacionalidade, inclusive do ponto de vista da língua, em consonância com o pensamento das elites.

No que concerne à produção dos poemas e contos, vale ressaltar que foi objeto de nossa atenção também a produção das letras de marchinha que eram o gênero, junto com o samba, mais popular do carnaval até meados do século XX.

Ao nos propormos a fazer um levantamento em recorte temporal amplo (final do século XIX até metade do século XX) tínhamos consciência da dificuldade que enfrentaríamos. A razão principal da escolha se deu muito mais em função das marchinhas e sambas carnavalescos do que em função dos textos propriamente literários. Isto porque, na literatura, tanto nos poemas, quanto nos contos e nas crônicas, observa-se que a recorrência temática carnavalesca, ou a sistematização

dela, ocorre com mais intensidade na passagem do século XIX para o XX. Neste, a produção poética mais relevante sobre o tema carnavalesco se dá até o final da década de 1930, período que corresponde à popularização da radiodifusão no Brasil e à fixação do samba como expressão sonora que confere fisionomia identificadora à nação. Vale lembrar também que chegam a público e ganham relevo entre os intelectuais, obras fundadoras sobre a formação da identidade brasileira como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda e *Evolução Política do Brasil* de Caio Prado Júnior, textos que conferiram a seus autores o título de intérpretes da nação.

No Universo da poesia, tendo como referente os pressupostos modernistas já mencionados, destacamos de forma especial poetas como Manuel Bandeira, Oswald e Mário de Andrade. Com relação a Bandeira, sob a orientação dos comentários do Prof. Dr. Eduardo Coelho, bandeirólogo desfraldado, chama atenção, por exemplo, que seu segundo livro de poemas, com versos livres, tenha o título de *Carnaval*. A ideia era fazer um livro alegre, contrapondo-se à melancolia tão comum ao decadentismo e a sua poesia de *A cinza das horas*, onde vigora a ideia do poeta tísico, que faz versos como quem morre. Do espaço reservado do quarto, o sujeito lírico se lança então à rua, participa das brincadeiras, faz poemas jocosos, galantes, irônicos, mas, por fim, o projeto não funciona como o intento porque a tristeza está lá presente.

A verdadeira carnavalização vai se dar depois, nos poemas escritos nos anos 1920 e publicados em *Libertinagem*, de 1930. Aí Manuel Bandeira vai fugir de todo à norma: enquanto os modernistas só faziam poemas de ruptura, desdenhando a tradição, Manuel Bandeira reunia tradição e ruptura num mesmo livro. O livro desequilibra porque não segue nem a norma da tradição nem a norma modernista. Em “Não sei dançar”, ele afirma nos fragmentos selecionados:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
[...]
Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.
Mistura muito excelente de chás...
(BANDEIRA, 1958, p. 179-180)

Manuel Bandeira vai misturar ao mesmo tempo a técnica simultaneísta de Mário de Andrade e a tradição das cantigas de roda, como podemos observar em “Evocação do Recife”. Vai afirmar, neste poema, que é contra a língua dos jornais e

em seguida escreve o “Poema tirado de uma notícia de jornal”. Enfim, Bandeira faz uma poética que desconstrói a noção de equilíbrio, em gesto muito semelhante ao carnaval, que tem como uma das suas características mais marcantes o desequilíbrio das normas que regem o cotidiano. O poeta eleva a “baixa” cultura ao nível de “alta”, e joga a “alta”, algumas vezes, em nível mais ao rés do chão possível, como se pode perceber nos fragmentos selecionados do poema “Na Boca”, publicado em 1930:

Sempre tristíssimas estas cantigas de carnaval
Paixão
Ciúme
Dor daquilo que não se pode dizer
Felizmente existe o álcool na vida
E nos três dias de carnaval éter de lança-perfume
Quem me dera ser como o rapaz desvairado!
O ano passado ele parava diante das mulheres bonitas
E gritava pedindo o esguicho de cloretilo:
– Na boca! Na boca!
[...]
Ainda existem mulheres bastante puras para fazer vontade aos viciados
Dorinha meu amor...
[...]
(BANDEIRA, 1958, p. 240)

“Dorinha meu amor”, citado pelo poeta, é um samba de 1928 de José Francisco de Freitas, gravado por Mário Reis e registrado como “samba apaixonado”, grande sucesso no carnaval de 1929. Os versos iniciais do samba dizem: “Dorinha meu amor/ Por que me fazes chorar?! Eu sou um pecador/ Que vive só a te amar”.

Bandeira, carnavalizadamente, neste poema, exalta, enaltece o desvairo, a desmedida característica do carnaval. Na melhor tradição carnavalesca, sublinha o lado triste, apaixonado, de amores irrealizados que marcam a celebração. Busca a compensação na pequena morte da sensação do sorvo do éter ou cloretilo.

Ainda de Bandeira, vale destacar um poema anterior, de 1919, “Quero Beber”, que dialoga com “Na Boca”, e no qual o poeta utiliza a saudação orgiástica a Baco, estendendo-a a Momo e a Vênus. Cita também serpentinas. Dizem os versos selecionados:

Quero beber! Cantar asneiras...
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...
Evoé Baco!
[...]
Lacem-na toda, multicores,
As serpentinas dos amores,

Cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!
(BANDEIRA, 1958, p. 84-85)

De Manuel Bandeira, vale ainda destacar o poema abaixo, em que o poeta cultua o lado triste, nostálgico e melancólico do carnaval. Esta vertente é alimentada na atualidade por Chico Buarque de Holanda, que mereceu de nós um ensaio sobre este aspecto (GÓES, 2008, p. 50-58). No poema “A Canção das Lágrimas de Pierrot”, de Bandeira, ecoam de forma perfeita as melodias melancólicas dos sambas tristes de Chico Buarque.

Se, de um certo modo, é Manuel Bandeira quem, entre os modernistas, o que tematiza com maior frequência o carnaval, talvez não seja exagerado dizer que é Oswald de Andrade quem revela de forma mais evidente o gesto escritural carnavalesco na poesia brasileira moderna e quem se apercebe do caráter eminentemente antropofágico do rito. Antropofágico no sentido mesmo de apropriação, deglutição e “acimatação” para a realidade cultural brasileira da celebração europeia como pode ser comprovado nos fragmentos do poema que se segue:

BRASIL

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
[...]
E fizeram o Carnaval
(ANDRADE, 1974, p. 44)

Oswald, tanto no Manifesto Pau-Brasil (TELES, 1978, p. 266), de 18 de março de 1924, quanto no Manifesto Antropofágico (TELES, 1978, p. 293), de 1º de maio de 1928, destaca a celebração carnavalesca como uma das mais vigorosas manifestações culturais de nossa gente. No primeiro manifesto, numa evidente crítica ao eurocentrismo cultural vigente, Oswald de Andrade, logo no segundo parágrafo exalta: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil”, derrubando as fronteiras entre o sagrado e o profano, para afirmar, na sequência, “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”, valorizando, assim, a música urbana carioca, o samba, amálgama das sonoridades afro-brasileiras, e as formas de manifestação popular, ainda que destaque os cordões de Botafogo, bairro nobre da cidade então. No segundo manifesto, reitera essa ideia ao afirmar: “Nunca fomos catequizados.

Fizemos foi Carnaval”, reforçando a ideia do ritual carnavalesco como zona livre entre o sagrado e o profano, celebração da raça.

A constatação da importância do carnaval em nossa cultura é reafirmada, em 1940, por Heitor Villa-Lobos. O maestro já consagrado, àquela altura, nacional e internacionalmente, busca reviver, por meio de um bloco por ele fundado, o SÔDADE DO CORDÃO, o clima dos carnavais de sua infância e juventude, do princípio do século XX, época em que a marca carnavalizadora da celebração era ainda a espontaneidade da gente simples da cidade em seus blocos de sujeitos, em suas críticas e paródias ferinas da vida social, política e econômica da Primeira República. Segundo Turíbio dos Santos, na apresentação do trabalho desenvolvido por Ermelinda A. Paz: “de certa forma, Sôdade do Cordão, foi uma sinfonia vivida e não escrita, que Heitor deixou para a posteridade” (In: PAZ, 2000, p. 11). Com esta observação, Turíbio dos Santos deixa transparecer uma das marcas características do carnaval, uma marca corporal da ritualização que não se repete, marca da experiência pessoal singular que não se grafa como uma sinfonia ou texto.

Em fragmento colhido em 1946, sem informação da fonte, a autora transcreve a fala de Villa-Lobos sobre a importância de retomar, em meados do século XX, o significado do cordão de seu tempo de juventude, diz o maestro:

Sempre com o intuito de melhor informar e colaborar na educação folclórica nacional, além das pesquisas, colheitas, estudos, seleções, colecionamento e ambientação musical que realizamos, de melodias anônimas de todo o interior do Brasil, desde a melopeia ameríndia, o cântico do negro e do mestiço à cantiga infantil, reconstituímos, no ano de 1940, com imensa dificuldade, a organização completa do antigo cordão carnavalesco, gênero de agremiação recreativo-popular que viveu até fins do século XIX. Com esse trabalho tivemos a intenção de reviver o melhor aspecto típico coreográfico da mais acentuada autoctonia, quer pelo ineditismo e imprevisito dos seus cânticos, danças, indumentárias e cerimoniais pitorescos, como pelas suas rústicas realizações dramáticas, nas quais podia-se verificar não existir imitação à maneira estrangeira, quer no todo, quer em seus mínimos detalhes. Para tal empreendimento, tivemos que recorrer a elementos que já se achavam afastados da vida ativa, pois alguns deles contavam 90 anos de existência e tinham sido célebres na sua época. Com o auxílio daqueles antigos personagens, conseguimos elaborar, organizar e realizar um autêntico cordão para o qual foi dado o nome de SÔDADE do Cordão.
(In: PAZ, 2000, p. 14)

Ermelinda Paz registra, ainda, um excerto da fala de Villa-Lobos, em que ele, no melhor espírito “estadonovista”, informa seus objetivos com a criação do cordão. São eles “animar o espírito nacionalista do povo e servir de documentação oficial para o Instituto de Cinema Educativo do Ministério da Educação” (In: PAZ, 2000, p. 16). Fica patente, portanto, que, contrariando o observado por Turíbio dos

Santos, havia sim um caráter de registro institucional para servir aos interesses do Estado. Pode-se inclusive afirmar que intencionalmente ou não, havia aí a manipulação da matéria carnavalesca supostamente “original”, “genuína” para fins de utilização por parte da cultura oficial “chapa branca”, como é chamado este segmento na atualidade. Além disso, verbaliza-se o desejo de manutenção de uma “tradição carnavalesca” que parecia decadente em 1940. Nomes como Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Cartola, Aluísio Dias, Herivelto Martins faziam parte do universo de relações do maestro. Tal fato testemunha que as relações de Villa-Lobos com a esfera musical popular não se limitou à juventude, período em que frequentava as rodas de choro. Sua sonoridade nunca se afastou da fonte popular onde sempre bebeu e se inspirou. Suas músicas de inspiração popular cheiram a Sátiro Bilhar, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, aos chorões, cantadores, seresteiros, e apresentam toda uma temática folclórica. E, como se não bastasse, em 1949, com seus 62 anos de idade, Villa-Lobos compõe o *Samba Clássico*, prestando uma homenagem e dedicando-o aos compositores populares.

Utilizando-se de observações de Jota Efegê sobre o carnaval da passagem do século XIX para o XX, Ermelinda Paz pontua sobre a presença do índio como abre alas e, sobretudo, a importância dos estandartes que costumavam ser exibidos nas sedes dos jornais de maior circulação:

À frente do desfile havia o abre-alas. Era constituído de grupos de índios que, em grande número e com evoluções imitativas dos nossos selvagens, sopravam chifres de boi como cornetas, produzindo silvos e inventando palavras para imitar o linguajar dos silvícolas. Arcos e flechas completavam a ilusão carnavalesca. As armas indígenas eram empunhadas como se, com elas, os falsos índios fossem atacar o povo. Depois do abre-alas, vinha o ponto alto dos cordões – o estandarte. Considerado como símbolo, a bandeira que particularizava cada cordão, o estandarte era confeccionado com luxo e criatividade. Bordados à mão ou pintados com capricho, os estandartes tinham tanta importância no carnaval da época que eram exibidos nos balcões de jornais, bem antes do período de Momo. O *Jornal do Brasil* e a *Gazeta de Notícias* estimulavam a criatividade dos carnavalescos, concedendo prêmios aos cordões que apresentassem os estandartes mais bonitos, ricos e originais. (PAZ, 2000, p. 18.)

Com estas indicações, abre-se espaço para a investigação da produção popular e folclórica por parte de nossos escritores, que tem Mário de Andrade como um dos mais significativos representantes. O poeta, em um dos mais estudados e discutidos poemas de sua produção, enaltece e demonstra sua perplexidade diante da celebração carnavalesca no Rio de Janeiro que o confunde. Ele se traveste de carnaval e já não sabe quem é ele e quem é a máscara como comprovam os versos “Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?” Para, adiante, responder “Levou a breca o destino do poeta” que entre “tristuras” e alegrias se vê como “um

Tupi tangendo um alaúde”, belíssima metáfora que remete à tessitura popular e erudita de nossa base cultural. Por fim, o poeta/carnaval morre, mas, antes, deixa documentado, no “gramofone escravo”, os registros musicais arranhados da festa:

CARNAVAL CARIOCA

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurando de comoção assustada
Haviam de ter puríssimo destino...
É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
[...]
(ANDRADE, 1993, p. 163-173)

Chamou-nos a atenção um poeta como Ribeiro Couto, definido por Ronald de Carvalho como um poeta “intimista”, em virtude de seu tom de confiança e terno, de temas simples e cotidianos – a garoa, as paisagens crepusculares, os seres humildes, uma poesia “toda mansa”, ser autor de um poema em que o tema é o carnaval (Cf. COUTO, 2002, p. 35). Coerente com sua visão, o poeta enaltece uma colombina que se perde na multidão seguida por seu olhar distante. Tal visão no lugar do encantamento provoca-lhe uma “fina tristeza”:

MASCARADA

Passastes a sorrir, frívolas colombinas.
A sorrir... para mim? eu. entre a multidão.
Eu também vos lancei confetti e serpentinas...
Em torno. a multidão agitava pandeiros.
A berrar, toda a praça era uma aclamação.
“Bravos!” e eu via rir vossos olhos brejeiros.
Fostes passando... tive uma fina tristeza
Perdido, o meu olhar errava sobre vós...
Seria momo o deus do amor? ah! que incerteza!
[...]
(RIBEIRO COUTO, 2002, p. 62)

No poema partícipe do livro *Brejo das Almas* (ANDRADE, 2000), publicado em 1934, “Um homem e seu Carnaval”, de autoria de Carlos Drummond de Andrade, vindo a público, portanto, do período identificado com a formação e/ou reconhecimento de uma identidade brasileira multifacetada, o poeta enfatiza o caráter de transitoriedade, identificador do rito de passagem carnavalesco. Ele, um poeta

marcadamente contido, avesso às festas de multidão, dá testemunho nos fragmentos do poema que se segue da importância e da carga poética presente na manifestação carnavalesca. Em suas crônicas no *Correio da Manhã* e, mais tarde, no *Jornal do Brasil*, o poeta revisitou algumas vezes o tema, sempre assombrado com a grandiosidade da festa, sempre enaltecendo a quebra da regularidade cotidiana, deslumbrado, ainda que distante, com a revolução de alegria proporcionada pelo carnaval, como se pode observar em um poema mais recente, de 12 de fevereiro de 1970, nos fragmentos transcritos na sequência:

UM HOMEM E SEU CARNAVAL

Deus me abandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
Sem olhos, sem boca
sem dimensões.
As fitas, as cores, os barulhos
passam por mim de raspão.
Pobre poesia.
[...]

Deus me abandonou
no meio do rio.
Estou me afogando
peixes sulfúreos
ondas de éter
curvas curvas curvas
bandeiras de préstitos
pneus silenciosos
grandes abraços largos espaços
eternamente.
(ANDRADE, 2009, p. 72)

A FESTA

QUATROCENTAS mil pessoas fogem do Rio.
duzentas mil pessoas correm para o Rio.
inclusive travestis, que um vale por dois.
A festa assusta e atrai, a festa é festa
ou um raio caindo na cidade?
[...]
A cidade explode nos clubes
catansambando

sambatucando
vociferapulando.
Estoura no asfalto em flores furta-cores girandólias
entre florestas metálicas batendo palmas e vaiando
entre postes fantasiados e vinte mil policiais.
Explode meu Rio e sobe,
até a Lua vai a nave da rua
e sambaluando exala em quatro noitidas
queixumes recalçados o ano inteiro.
o carnaval primeiro sobre a Terra
ou o último carnaval, adeus adeus.
[...]
E ficou barato o pagode, meu compadre?
Oh, quase nada: todos os enfeites
não chegam a um milhão e meio de cruzeiros
novos: contas radiantes de colar

Mas deixa pra lá, deixa falar
a voz da Penha, de Madureira e Jacarepaguá.
O carnaval é sempre o mesmo e sempre novo
com turista ou sem turista
com dinheiro ou sem dinheiro
com máscara proibida e sonho censurado
máquina de alegria montada desmontada,
sempre o mesmo, sempre novo
no infantasiado coração do povo.

12 de fevereiro de 1970. (ANDRADE, 2009, p. 94)

Com o beneplácito de Drummond, passemos ao universo das marchinhas e sambas carnavalescos, por nós pesquisado.

As marchinhas e sambas de carnaval, ao longo do tempo, criaram um verdadeiro painel de imagens do Rio de Janeiro. Esta produção musical, não há dúvida, contribuiu de forma expressiva na construção de uma crônica carioca popular com características muito próprias. Isto é, as letras das marchinhas passam a vida cotidiana da cidade em revista de forma jocosa, lúdica, carnavalesca. Pode-se dizer que este segmento musical associa duas expressões muito populares das nossas literaturas e dramaturgias, a crônica e o teatro de revista.

Nossos cronistas, os da imprensa ou os da canção, põem em foco a vida cotidiana, os fatos circunstanciais, as bugigangas poéticas da cidade, dando voz a ela.

Restringindo-nos ao universo dos sambas e das marchinhas carnavalescas, revisitamos a cidade, sublinhando momentos marcantes da vida carioca no século XX. Entre os anos 1930 e 1960, a marchinha e o samba eram, de outubro a fevereiro,

os gêneros absolutos do rádio. De tal forma que a música popular se dividia entre música de meio de ano e música de carnaval.

Relembrando as marchinhas, damo-nos conta de que, apesar dos tantos “bota abaixo”, reformas de que o Rio foi vítima, jamais perdeu a soberania. Afinal, é a única cidade das Américas que um dia foi capital metropolitana do reino. Mais que isso, o que se percebe é que, quando pensamos esse segmento musical no contexto da crônica, fica evidente que esta forma literária acompanhou, no seu processo de produção, as transformações da cidade. O gênero foi se impondo, mais e mais, como espaço de experimentação poética, sempre capaz de se adaptar aos novos suportes de mídia, sejam periódicos, rádio, televisão, sejam os recursos das mídias eletrônicas contemporâneas. Talvez essa capacidade mutante da crônica seja mesmo de ordem genética, já que seu texto é trama tecida com fios de história e de estória.

Em verso ou em prosa, a cidade segue atraindo os olhares ora atentos, ora perplexos, ora aterrorizados, mas sempre apaixonados de quem a crônica.

Há que se destacar que, na canção popular brasileira, há um número representativo de compositores cuja atividade poética tem a marca evidente da crônica. Tal fato não se restringe ao cancionário tradicional, consagrado. O que a rapaziada do rap, funk e hip-hop faz nada mais é que crônica, sendo que agora, nos é apresentada a vivência, o cotidiano das comunidades carentes, marginalizadas, periféricas, que, até pouco tempo, não tinham a oportunidade de serem ouvidas. “Eu só quero ser feliz / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci” era, há poucos anos, o recado pacífico cantado por Claudinho e Bochecha.

Quem melhor que Noel Rosa retratou o Rio de Janeiro da década de trinta do século passado? Se Lima Barreto e João do Rio são os que registram a cidade nas duas primeiras décadas do século XX, é Noel quem vai comentar a verticalização, o surgimento dos arranha-céus, o nascedouro da industrialização. É quem ouve o apito da fábrica de tecidos que ecoa entre as chaminés do progresso.

Entremos, pois, na folia conduzidos por João do Rio que, na sua famosa crônica, *Cordões*, constante de *Alma Encantadora das Ruas*, cita a passagem de uma famosa associação carnavalesca pelas ruas centrais da cidade, na aurora do século XX, em 1908. Diz a quadra selecionada: “No Largo de São Francisco/ quando a corneta tocou/ Era o triunfo – Rosa Branca/ Pela rua do Ouvidor”.

No carnaval de 1904, antes mesmo da sistematização da música composta especificamente para o carnaval, o grande sucesso foi a polca *Rato, Rato*, de autoria de Casemiro Rocha, pistonista da Banda do Corpo de Bombeiros, e Claudino Costa, cujo tema está atrelado à grande campanha de saneamento empreendida por Oswaldo Cruz contra a febre amarela e a peste bubônica, durante o período

de Pereira Passos. Nesse momento, os caçadores do indesejado animal recebiam uma quantia em pagamento. A letra, ao longo de seu desenvolvimento, revela, sem meios tons, um preconceito antissemita de causar arrepios, evidenciando o comportamento da sociedade brasileira com relação aos segmentos sociais minoritários. Vale lembrar que os compositores são representantes do proletariado, portanto, a discriminação não é de caráter social e sim religiosa ou racial, como queiram. Os versos iniciais dizem: “Rato, rato, rato/ Por que motivo tu roeste meu baú?/ Rato, rato, rato/ Audacioso e malfazejo gabiru”. Merece destaque o adjetivo (malfazejo) do verso final, que, com o passar de cem anos, soa como registro culto, não coloquial, comum na maioria das canções populares. Os versos acima referidos como laivados de preconceito dizem: “Quem te inventou? /Foi o diabo, não foi outro, podes crer. /Quem te gerou?/ Foi uma sogra pouco antes de morrer! / quem te criou?/ Foi a vingança, penso eu/ Rato, rato, rato/ Emissário do judeu.”

Ainda dentro deste tema, há uma história deliciosa que nos é contada por Edigar de Alencar. O autor relata que como pagavam aos que caçavam ratos, apareceu um requerimento na Saúde Pública reclamando um pagamento astronômico, no valor de oito contos e trezentos e trinta e tantos mil réis pelo fornecimento de noventa mil ratos. Descobriu-se, depois de muito averiguar, que o requerente era de Niterói e que andava caçando ratos por todo o Estado, além de criá-los em sua residência (ALENCAR, 1979, p. 93). Tal fato suscitou uma cançoneta também de sucesso no carnaval de 1904, que dizia: “Faço negócio com rato/ Sou uma grande ratazana/ sustento um mano e uma mana/ Três filhos e quatro gatos./ O que me faz afligir/ O que agora mais me dói/ É não poder impingir/ Mais ratos de Niterói.”

As letras exemplares que revelam a cidade não se limitam àquelas que apresentam aspectos geográficos, históricos; há as que traduzem a alma da nossa gente. Aachamos, portanto, que esta última letra é emblemática como retrato do antepassado do sujeito canalha que sempre pensa em se “dar bem em tudo”, dos portadores de dólares na cueca, dos sanguessugas, *et caterva*.

Nas duas primeiras décadas do século XX, a música composta especificamente para o carnaval não havia ainda se fixado, como já mencionado, isso ocorrerá, de forma sistemática, a partir dos anos 1930.

No carnaval de 1925, no entanto, encontramos já uma marchinha de autoria de Pedro de Sá Pereira e Américo F. Guimarães, que chama atenção para a moda arrojada daquele momento, a moda das melindrosas que serão eternizadas no traço de J. Carlos, e dá início ao diálogo com uma série de outras marchinhas que observam o comportamento feminino como *Menina Vai*, *Chiquita Bacana*, *A Filha da Chiquita Bacana*. A marchinha em referência se chama *À la garçonne*, como era chamado o corte de cabelo que immortalizou as coquetes dos anos 1920.

Dizem alguns versos: “Hoje no Rio o que está na moda/ E o que se usa com perfeição/ Qualquer menina de alta roda/ Faz um mocinho andar contra mão/.../ à la garçonne/ É a tal moda de sensação/ Cabelos curtos, bem aparados/ lindos cangotes nos deixam ver.”

Em 1928, a expressão popular “eu quero é nota” enseja Artur Faria a compor um samba que recebe como título a expressão. Serve aqui como um claro exemplo das diferenças sociais que, em quase nada, modificaram nosso quadro sócio-econômico nesses últimos 90 anos. Diz a segunda parte do samba: “Eu queria ter dinheiro/ que fosse em grande porção/ Eu comprava um automóvel/ E ia morar no Leblon/ Eu como sou operário/ E não posso ser barão/ Vou morar na Mangueira/ Num modesto barracão.”

Nos anos 1930, no período que antecede ao Estado Novo, e posteriormente, quando da candidatura à presidência, o populista Getúlio Vargas foi tema de várias marchinhas. Ficou imortalizado na última que clamava “bota o retrato do velho outra vez/ bota no mesmo lugar” e que nos faz recordar a tradição que se mantém até hoje, herdada dos regimes totalitários, repetindo a moda dos reis demiurgos, de afixar em toda e qualquer repartição pública o retrato do mandatário.

A canção que vai enaltecer a cidade do Rio e acaba por tornar-se hino oficial, *Cidade Maravilhosa*, de autoria de André Filho, data de 1935. É, portanto, contemporânea do Estado do Novo, momento em que foram compostos os deslumbrantes sambas de exaltação do nosso cancionero, gênero em completo desuso, no contemporâneo. O curioso e típico dessa forma de composição é que não há um único traço característico da singularidade da cidade enalticida. O que se observa é uma sequencial enumeração de elogios genéricos da ordem do maravilhoso: “encantos mil; coração do meu Brasil; berço do samba e das lindas canções que vivem na alma da gente; jardim florido de amor e saudade; terra que a todos seduz; ninho de sonho e de luz”.

No carnaval de 1941, surgem duas músicas, que tratam da questão das diferenças socioeconômicas que se revelam a partir do lugar de enunciação, do eu lírico. A primeira, de autoria de Artur Vilarinho, Estanislau Silva e Paquito, trata da dificuldade de se cumprir horário de trabalho em virtude dos atrasos do trem e da humilhação e preocupação do trabalhador diante do patrão, em virtude da possibilidade de perder o emprego. Dizem os versos de *O Trem Atrasou*: “Patrão o trem atrasou/ Por isso estou chegando agora/ Trago aqui o memorando da Central/ O trem atrasou meia hora/ O senhor não tem razão de me mandar embora [...]”

Nesse período, a valorização do trabalho e do trabalhador está em grande voga tanto com o propósito de inibir o enaltecimento à figura do malandro, comportamento recorrente no nosso cancionero, quanto para corroborar as leis tra-

balhistas instituídas pelo governo populista de Vargas. Observem-se os versos de *Eu Trabalhei*, de Roberto Roberti e Jorge Faraj: “Eu hoje tenho tudo, tudo que um homem quer/ Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher!/ Mas, pra chegar até o ponto em que cheguei/ Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei.” Nessa temática, são ainda relevantes dois outros sucessos carnavalescos *O Bonde do Horário já Passou*, muito cantado no carnaval de 1930, de Edgar do Estácio, que narra a história de um malandro que há cinco dias perde o horário, e o famoso *O Bonde de São Januário*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves que segue o mote da valorização do trabalho nos versos: “Quem trabalha é quem tem razão/ Eu digo não tenho medo de errar/ O Bonde São Januário /Leva mais um trabalhador/ Sou eu que vou trabalhar.” Nas entrelinhas, fica evidente a conversão do malandro em trabalhador.

Recorrente é, também, no universo das marchinhas e do samba carnavalesco, o lamento ou protesto face às reformas empreendidas na cidade. Exemplar é o samba de Herivelto Martins e Grande Otelo, de 1942, *Praça Onze*, cuja estrofe inicial diz: “Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai haver mais Escola de Samba, não vai/ Chora o tamborim/ Chora o morro inteiro/ [...] Guardai os vossos pandeiros, guardai/ Porque a Escola de Samba não sai.”

Muitas são as marchinhas e sambas que se configuram como canções de protesto *avant la lettre* como é o caso de *Sapato de Pobre*, de Luiz Antônio e Jota Júnior, 1951: “Sapato de pobre é tamanco! / Almoço de pobre é café/ Maltrata o corpo como quê, porque:/ O pobre vive de teimoso que é.” Da mesma dupla de compositores, e defendido pela mesma Marlene, no ano seguinte, o grande sucesso do carnaval foi *Lata d’Água*, que consideramos um dos mais tocantes exemplos do retrato da cidade cindida entre o asfalto e o morro. Dizem os versos: “Lata d’água na cabeça/ Lá vai Maria, lá vai Maria/ Sobe o morro e não se cansa/ Pela mão leva a criança/ Lá vai Maria// [...] / Sonhando com a vida no asfalto/ Que acaba onde o morro principia.”

Muitas são também as marchinhas que denunciam as deficiências urbanas como *Tomara que Chova*, de Paquito e Romeu Gentil: “Tomara que chova/ três dias sem parar/ A minha grande mágoa/ É lá em casa não ter água:/ Eu preciso me lavar.” Decisiva, neste segmento é *Vagalume*, de Vitor Simon e Fernando Martins: “Rio de Janeiro/ Cidade que me seduz/ De dia falta água/ E de noite falta luz/ [...]”

Há ainda a série de marchinhas que, muitas vezes, prenhes de preconceito, observam o comportamento sexual ou a moda mais ousada como *Cabeleira do Zezé*, *Vai ver que é*, e já na fase da decadência do gênero, *Maria Sapatão*.

Fomos buscar um samba de partido alto para mostrar o quão musical é a cidade e quão engenhosos, poeticamente, são nossos compositores. Em *Geografia Popular*, Marquinho de Oswaldo Cruz, Edinho Oliveira e Arlindo Cruz tiram

proveito do itinerário do trem da Central do Brasil para fazer a cartografia sentimental do samba, a partir das diferentes paradas (estações), onde o gênero marca presença.

Destacamos ainda um samba cuja temática é a crítica do compositor popular ao crítico pseudointelectual, jornalista “metido” a conhecer o mundo do samba e que se assume como mediador entre o universo popular e o letrado. O samba chama-se *Sinal Aberto*, de autoria de Casquinha: “Pode dizer que meu samba é sambinha/ Pode me meter o malho/ Enquanto você diz que meu samba é sambinha/ Encontra matéria para seu trabalho// Mocinho bonito que quer ser locutor/ Quer ser jornalista e até produtor/ Espera o crioulo do morro errar/ Pra ir pra coluna do jornal malhar.”

Os fragmentos do samba transcrito, como foi observado, criticam o jornalista pseudointelectual que se tem como grande conhecedor da “expressão popular”, que a considera como uma espécie de exotismo cultural, ao mesmo tempo em que a vê como forma menor, em cujo “registro linguístico prevalecem as variantes da norma culta”. Criticar a crítica não é novidade no mundo do samba. O samba de Casquinha dialoga com *Pra que discutir com Madame*, de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, composto em 1956, que se tornou um dos marcos do repertório de João Gilberto que o reinventou na batida de seu violão. O samba em referência tornou-se emblemático da postura de certo segmento jornalístico reacionário com relação à música popular, sendo este também um bom exemplo da crônica político-social brasileira da década de cinquenta através da canção. Transcrevemos versos emblemáticos da letra: “Madame diz que a raça não melhora/ Que a vida piora/ Por causa do samba/ Madame diz que o samba é pecado/ Que o samba coitado/ Devia acabar/ Madame diz que o samba tem cachaça/ Mistura de raça, mistura de cor/ Madame diz que o samba é democrata/ Que é música barata/ Sem nenhum valor// Vamos acabar com o samba [...]” A madame a que o samba se refere chamava-se Magdala da Gama de Oliveira, uma crítica de rádio que também mantinha uma coluna no jornal Diário de Notícias, onde assinava com o pseudônimo Mag. A tal “madame” ganhou espaço na história da MPB como um dos seus mais importantes algozes.

A partir do relatado, percebe-se que o texto carnavalesco, seja em prosa, seja em verso, guarda sempre o aspecto “extra-ordinário”, do fora do padrão que pode ser lido de infinitas formas. É perceptível, por exemplo, o elemento politicamente incorreto que, na maioria das vezes, provoca o riso e acena com uma nova percepção de mundo, como se pode aquilatar tanto na poesia consagrada quanto nos textos das marchinhas, nos contos e, de forma especial, no contexto literário, nas crônicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB – A História de um Século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- ALENCAR, Edigar. *O carnaval carioca através da música*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa: conforme disposição do autor*. TELES, Gilberto Mendonça (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- _____. *Nova Reunião*. 3 vols. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Vol. VII – Poesias reunidas. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ARAÚJO, Hiram et alli. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- _____. *Memória do Carnaval*. Rio de Janeiro: RIOTUR, Oficina do Livro, 1990.
- _____. *Escolas de Samba em Desfile – Vida, Paixão e Sorte*. Rio de Janeiro: Poligrafia, 1969.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento (O Contexto de François Rebelais)*. São Paulo – Brasília: Hucitech – Ed. Universidade de Brasília, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. Vol. 1
- BAROJA, Julio Caro. *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2006.
- BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: INL/MEC, 1954.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os Cronistas de Momo, imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de Ouro do Carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 2004.
- _____. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- GÓES, Fred. *Carnaval e Formação Cultural no Brasil. Censive: Revue Internationale d'études lusophones*. LOBO, Luiza & MACIEL, Carlos (org.). Université de Nantes: (1): 117-131, 2006.
- _____. (org.). *Brasil, mostra a sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

- _____. A Poética Carnavalesca de Chico Buarque de Hollanda. *Revista Interfaces/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 14, nº 11 (dez. 2008)*, vol. 2.
- LOUZADA, Wilson. *Antologia de Contos de Carnaval*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. Reeditado na Coleção Brasileira de Ouro. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1965.
- PAZ, Ermelinda A. *Sôdade do Cordão*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 2000.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. A Ordem Carnavalesca. In: *Pensamento Brasileiro*. Roma: Embaixada do Brasil em Roma, Centro de Estudos Brasileiros: Ila Palma Renzo e Rean Mazzone Editori, p. 133-157.
- RIBEIRO COUTO, Rui Esteves. *Os Melhores Poemas de Ribeiro Couto*. ALMINO, José (org.) São Paulo: Global, 2002.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro(1900-1930): mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário de Música Popular Brasileira on line*. www.diconariompb.com.br.
- ALENCAR, Edigar. *O carnaval carioca através da música*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

Recebido em 28.04.2011

Aceito em 31.08.2011