

Uma reflexão sobre a crítica cultural na *crônica* de Francisco Guimarães

*Diego Ramiro Araoz Alves*¹

Resumo: O ensaio propõe uma reflexão sobre o tipo de construção intelectual produzido por *cronistas carnavalescos*. A partir da leitura do livro *Na roda do samba* (1933), de Francisco Guimarães, procura-se desenvolver a idéia de que a instabilidade conceitual e a relação entre as categorias “samba” e “carnaval”, neste cronista, podem ser interpretadas à luz de uma crítica à modernização da festa e a fixação deste gênero musical e carnavalesco.

Palavras-Chave: Samba; Carnaval; Rio de Janeiro; Cronistas; Década de 1920.

Os estudos sobre o carnaval carioca costumam atribuir a cronistas carnavalescos um papel fundamental de mediação entre diferentes formas de brincar e de organização da festa até meados do século XX. Em linhas gerais, podemos caracterizar os cronistas como participantes ativos da festa. Além das notas cotidianas na imprensa, os cronistas idealizaram e promoveram eventos diversos, como bailes de carnaval, banhos de mar à fantasia, batalhas de flores e concursos de desfile de ranchos, blocos e escolas de samba.

Numa época decisiva para aquela que hoje é uma das expressões populares mais difundidas e reconhecidas pelo signo nacional brasileira, eram os cronistas agentes que centralizaram protocolos imprescindíveis para a organização da festa – os meios de definir datas, locais, percursos e critérios de avaliação de desfiles – e de representação de grupos carnavalescos junto à municipalidade, além assessorá-los na criação de temas para enredos ou canções. Os exemplos são fartos. Não há dúvidas, portanto, de que a atuação dos cronistas foi bastante diversificada e decisiva para o desenvolvimento, por exemplo, do caráter espetacular da principal atração do carnaval carioca hoje em dia: o concurso e desfile das escolas de samba.

¹ Doutorando em Sociologia do PPGSA/IFCS/UFRJ.

Em geral, a idéia de mediação adotada pelos estudos de carnaval privilegia uma perspectiva de análise focada nos objetos de crítica e engajamento dos cronistas, e não no papel destes enquanto autores de textos, crônicas, notas e projetos sobre o carnaval. Assim, seus escritos acabam representando um amplo conjunto de informações pouco sistematizadas, instáveis, dispersas e acessadas como fonte histórica privilegiada para investigar objetos de segunda ordem que não o significado das crônicas e o sentido das intenções autorais. Contudo, a reflexão sobre a relação entre a autoridade historiográfica dessas informações e a particularidade deste gênero de crônica aparece de forma tímida e minimalista pelos trabalhos existentes.

Suponho que a idéia de mediação traduz-se em uma pergunta pouco produtiva apesar das confortáveis respostas que oferece. Parece-me razoável refletir, antes, sobre a mediação da crônica em relação aos nossos fins de pesquisa. Se de fato existe uma mediação produzida pelos cronistas, ela é acima de tudo histórica e constitutiva de um legado singular sobre um carnaval que nós, contemporâneos, não tivemos a chance de viver, e muito menos de descrevê-lo na intensidade de um etnógrafo clássico. Hoje as crônicas não fazem outra coisa senão abrir, parcialmente, pequenas janelas com as quais ousamos interpretar limitadamente o que foi o carnaval por ela descrito. Trata-se de uma mediação permanentemente ativa a despeito da distância produzida pelo tempo. Basta lembrar que o acervo de periódicos da Biblioteca Nacional está aí, forjando uma espécie de lócus empírico à disposição de quem queira arriscar rastrear indícios de dramas, conflitos e as sutis mudanças protagonizadas na complexa rede de agentes empenhados no cultivo da festa.

Nos jornais, podemos encontrar listas quase sem fim de elementos empíricos que o treino acadêmico aconselha recortar e sistematizar metodologicamente de modo a nos prevenir em desafiadora incursão ao caótico mundo de representações sobre o carnaval. Além das experiências de foliões e de cronistas de carne e osso, podemos tropeçar, por exemplo, em ações miúdas e já esquecidas, embora muito significativas, de artistas, sociedades, agremiações, municipalidade, órgãos de turismo, comércio e por aí vai. Por exemplo, podemos acompanhar nas colunas de carnaval dos jornais cariocas,

sobretudo a partir da década de 1920, o desenvolvimento de um projeto amplamente difundido pelos cronistas: a *oficialização do carnaval*, que significou uma participação direta da municipalidade na organização do carnaval. O que ocorreu principalmente através de licenciamentos e auxílios financeiros a desfiles especializados na produção e encenação pública de expressões artísticas e espetaculares, como o de ranchos carnavalescos e de escolas de samba. Para boa parte dos cronistas, a *oficialização* deveria ser orientada pela ênfase em um tipo de “cultura popular” capaz de incrementar o potencial turístico da cidade e o desenvolvimento local.

Em elucidativa análise, Renata Gonçalves discute a tradução da luta encampada pelos cronistas a favor da *oficialização* refletida na experiência dos dramas que a autora identifica como constitutivos do sistema dos ranchos. Aos seus olhos, os cronistas de carnaval, “orientados tanto por uma visão de mundo abstrata quanto pela negociação e pela mediação no cotidiano urbano das ruas”, contribuiriam positivamente para “ampla articulação entre diferentes atores sociais” e o “compartilhamento de valores como o do indivíduo, o das particularidades dos grupos, o da competição e o de contínuas negociações e conflitos na dinâmica urbana”. O que favoreceria, no interior do sistema dos ranchos, o “diálogo entre planos culturais distintos” (GONÇALVES, 2009, p. 75 e 90).

Será que as ações dos cronistas, representadas em seus textos, foram orientadas por uma “visão de mundo abstrata”, como sugere Gonçalves, e submetida à mediação definida pelo “sistema dos ranchos”? Será que uma categoria tão generalizada consegue dar conta da “construção intelectual” que eles sugerem sobre o carnaval?

Levando em conta essas questões, pretendo examinar neste ensaio um conjunto de elementos que revelam um tipo particular de crítica cultural elaborada por cronistas. Afinal, estamos falando de comentadores, críticos e intérpretes do carnaval.

O cuidado com a preservação seletiva de uma memória sobre o carnaval é um aspecto tão regular quanto o ativismo de *cronistas carnavalescos*, constituído

por visões singulares e sutilmente revelas e construídas por meio de reportagens, documentários, entrevistas e notas biográficas sobre músicos, artistas, foliões e grupos carnavalescos. Ao lado de uma extraordinária quantidade de informações podemos encontrar um número significativo de crônicas, em jornais e livros, que propõem avaliar mudanças da festa e qualificar alguns de seus personagens centrais, revelando assim posturas críticas e visões de mundo instáveis, e não propriamente abstratas.

Uma questão interessante de explorar, por exemplo, seria o sentido que a relação entre o carnaval e o samba adquire em determinadas interpretações, ao representá-los como universos simbólicos interconectados que assumem formas particulares de relação no plano da crítica cultural. As instabilidades e clivagens interpretativas podem ser lidas na perspectiva de uma auto-avaliação sobre os efeitos da *oficialização do carnaval*, um projeto, levado a cabo pelos cronistas, que se integra, simbolicamente, à compreensão e avaliação do que permaneceu e mudou na festa.

* * *

Depois de larga experiência como cronista de carnaval, no Rio de Janeiro, Francisco Guimarães, o Vagalume, publica, em 1933, o seu *Na roda do samba*. A intenção era oferecer aos leitores informações verídicas sobre a origem do samba e seus legítimos cultores. O livro pode ser visto como um tratado sobre o tema, não apenas pela enorme profusão de informações, mas principalmente pela dimensão moral que cerca o olhar do cronista, quando se volta para trás, na tentativa de resgatar nomes de antigos sambistas, ou para frente, quando enfatiza a necessidade de se preservar práticas e valores vinculados à “roda do samba”; expressão que, em sua narrativa, age como operador simbólico deste universo. Estamos falando de um dedicado e idealista cronista de carnaval que, a um dado momento da vida, decide fazer um balanço crítico sobre o samba de sua época.

A idéia de publicar em livro um “punhado de crônicas” inéditas, como ele próprio classifica, seria uma sugestão de amigos íntimos, que o cronista não identifica, infelizmente, ainda que homenageie 134 nomes na “prova de

amizade e reconhecimento aos grandes amigos” no início do livro. Não se sabe quando Vagalume idealizou a sua escrita, mas podemos ao menos afirmar que suas crônicas já se colocam num plano à parte do das colunas carnavalescas dos jornais do Rio de Janeiro, revelando um franco propósito de salvaguardar uma memória dos atores que teriam contribuído para a fixação do samba em gênero musical e carnavalesco. O interessante é que *Na roda...* é resultado de “investigações pessoais” e a partir delas o cronista qualifica quem pertence ou não à “roda do samba”, hierarquizando, inclusive, as relações entre os “de dentro” e “de fora” da roda.

As crônicas do livro apontam um horizonte de intenções distinto do das crônicas publicadas nas seções carnavalescas dos jornais. Ao invés de retratar acontecimentos diários sobre a festa e o cultivo do carnaval por indivíduos e grupos da cidade, *Na roda do samba* tem a franca intenção de salvaguardar certa tradição e uma memória daqueles que teriam contribuído para a fixação do gênero samba em música carnavalesca. Se este propósito inicial do cronista não explica a mudança de protocolo de publicação de suas crônicas, da imprensa para a literatura, ela sinaliza ao menos uma pista intrigante quanto ao significado da obra. A começar pelo fato de que *Na roda do samba* é o resultado de “investigações pessoais” que auxiliam a qualificação do cronista sobre quem integra ou não a “roda do samba”.

A expressão que dá título ao livro representa um ponto de partida importante para compreendermos o tipo de conhecimento elaborado pelo cronista e o significado de sua experiência enquanto “observador participante” do contexto sociológico do samba e o do carnaval. A seu modo, Vagalume reivindica um poder de verdade sobre o samba e constrói um pensamento que adéqua a historiografia miúda do gênero à classificação e hierarquização de sua cosmologia. Nesse delicado movimento interpretativo, a “roda do samba” configura a categoria semântica, por excelência, dos critérios de valorização do mundo do samba. Contudo, o que significa o novo enfoque temático de Vagalume, a *mudança* do carnaval para o samba?

O projeto literário-documental do cronista acompanha um quadro de referências morais e simbólicas que contrasta com outras tentativas de

interpretação sobre o tema. As matérias sobre compositores, artistas e personagens do mundo do samba – cada vez mais freqüentes nas seções carnavalescas, sobretudo a partir da década de 1920 – oferecem inúmeros exemplos de opiniões e definições divergentes acionadas tanto pela “gente do samba” quanto por cronistas. Outra parte foi compilada pelo incipiente e promissor mercado editorial voltado à música popular brasileira². Sob forte influência de cronistas de carnaval, estava se inventando aí uma literatura de teor historiográfico, baseada no testemunho direto e relato circunstanciado de contextos sociológicos e temas associados ao samba e ao carnaval. Em 1933, esse jogo interpretativo assumia novas proporções como prova a alternativa de abordagem oferecida por Orestes Barbosa em *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*.

Os dois cronistas tecem visões antagônicas quanto ao gênero e seus praticantes, estabelecem classificações divergentes e criam versões particulares sobre as origens e o significado do samba. Entre suas interpretações, existe um elemento de conflito que foi percebido inicialmente por Carlos Sandroni (ANO), ao apontar que os cronistas demonstrariam uma imprecisão generalizada quanto à classificação dos estilos de samba na década de 1930, traduzindo com suas narrativas duas formas de “encarar” a profissionalização de um gênero identificado anteriormente a um “contexto folclórico”.

A leitura de Sandroni é original e lança uma luz importante para a compreensão de como processos sociológicos internos ao chamado “mundo do samba” interferem nas classificações estéticas e simbólicas do samba enquanto gênero musical. Para o autor, as opiniões dos cronistas favorecem a interpretação de suas convicções, previsões e críticas à influência de novas formas de produção, divulgação e distribuição da música popular – a exemplo do rádio, da indústria fonográfica e do direito autoral – e não propriamente ao que seria ou não o samba. Dessa forma, Sandroni atribui a imprecisão conceitual dos livros à expressão de princípios ideológicos dos cronistas – contrária ou a favor – das

² Desde aí, pode-se observar diversas “gerações” de cronistas dedicados à pesquisa e documentação da música popular, a exemplo de nomes como Edigar de Alencar, Jota Efege e Sérgio Cabral.

diferentes práticas e vertentes de samba no meio artístico-musical da época. Penso que a questão não se esgota aí.

Colhidas à revelia de um tato e sensibilidade desenvolvidos no esforço cotidiano de rastrear fatos efêmeros do meio musical e da vida *lúdica*, *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 e da imaginação criada no “calor da hora” ou recuperada num passado não muito distante do “universo do samba”. Pioneiros e antagônicos em inúmeros pontos, os livros expressam visões de mundo que emolduram cosmologias e universos simbólicos do samba, e vizinhos, como o carnaval.

Uma comparação entre os argumentos e a estrutura interna de cada obra, *Na roda do samba* e *Samba*, pode ser útil no esforço de compreender a maneira como classificações instáveis se adequam e se adaptam às avaliações dos cronistas com relação a determinados temas e, em particular, quanto aos efeitos de um projeto sobre o carnaval e seu vínculo com o mundo do samba.

Basicamente, os livros problematizam a questão da autenticidade dos diferentes estilos de samba existentes na década de 30. 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 dos direitos autorais, praticada com frequência por sambistas. 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*, contrariamente, Orestes Barbosa apresenta uma postura menos radical e chega a comentar com certo entusiasmo as transformações e a recepção do samba na rádio e nos discos. Em seu livro, o samba configura um elemento de agregação num universo social heterogêneo e urbano, onde surge o gênero e a sensibilidade poética dos sambistas. Daí o autor reconhecer como legítima a diversidade de estilos de samba, desde o identificado com o reduto de baianos até o incorporado pelo mercado fonográfico.

Uma apreciação paciente das crônicas revela que o samba constitui um dos elementos temáticos de clivagem no tipo de “construção intelectual” que cronistas vinham elaborando sobre a “cultura popular” do início do século XX, distinguindo esta vertente de crônica internamente e em relação, inclusive, a literatos interessados no assunto. A esse respeito Francisco Guimarães diz coisas ilustrativas. Para ele, “o samba antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. (...) Hoje ninguém quer nem saber fazer outra coisa. O samba já é cogitado dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras” (GUIMARÃES, 1933, p. 30). Posicionando-se como um “de dentro”, e por isso um conhecedor “insuspeito” da questão, o cronista afirma que “ultimamente, apareceram muitos escritos sobre o samba, mas, os seus autores demonstraram sempre o maior desconhecimento do assunto” (Idem, p. 18).

A imagem que Vagalume faz de si enquanto alguém que desde sempre convive intimamente com o “universo” do samba (forjando assim a idéia de um nativo muito peculiar desse contexto) aponta um caminho interessante a ser explorado. Principalmente porque, em *Na roda...*, ele não fala *pelo* carnaval, como fez durante décadas nos jornais, mas sim *pelo* samba, também *a partir do* carnaval. No livro, o carnaval é um elemento secundário diante da identidade que o cronista confessa ter construído, ao longo dos anos, com foliões e artistas populares, que agora são reunidos de forma criteriosa e sob a égide do samba. É óbvio que isso não é realizado sem um preço e o nosso cronista se vê forçado, digamos, a negociar o significado do samba e do carnaval em suas avaliações. Diria que a oscilação semântica e narrativa dessas categorias traduz um exercício interpretativo singular neste cronista.

Comparando sua produção ao longo dos anos nos jornais com os objetivos que o levaram à confecção de *Na roda do samba*, podemos observar que sua visão adere aos “fatos concretos” e corriqueiros de um passado que procura reconstruir, estando a ele comprometido ideológica e afetivamente. Francisco Guimarães opera, portanto, uma fusão entre 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.

É curioso observar que Vagalume, sendo um crítico que fala “de dentro”, consegue ao mesmo tempo capturar mudanças sutis no âmbito da música popular e expor suas afinidades diante de um quadro de contradições que aos poucos sua narrativa revela entre o carnaval e o samba. No retorno nostálgico ao passado, o cronista dá a dica de quem, além dos ancestrais baianos e dos sambistas desviantes, seriam os verdadeiros cultores do samba à sua 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.

Ao partir em defesa do samba, Vagalume, com sua linguagem simples e despretensiosa, tateia ponderações sobre os aspectos positivos e negativos da vinculação do samba ao carnaval. Afinal de contas, trata-se de uma convergência por afinidade simbólica e estética, lúdica e identitária entre duas formas culturais e de divertimento. Até certo ponto, essa convergência tem a ver com um processo peculiar da “cultura popular” do Rio de Janeiro. No início do século XX, em meio a transformações que modelam o perfil urbano da cidade, podemos observar o desenvolvimento de uma orientação cada vez mais racionalizada e de valorização artística da “cultura popular”, contando inclusive com a participação de agentes especializados e detentores de um conhecimento artístico sobre o carnaval, a exemplo de cronistas, músicos, cenógrafos e teatrólogos, além de todo segmento empresarial que tinha como vitrine os cabarés da antiga Praça Tiradentes.

Renata Gonçalves chega a elucidar alguns pontos importantes sobre os efeitos desse processo no modelo de desfile dos ranchos carnavalescos, embora

estivesse interessada em como os ranchos representariam as novas territorialidades, temporalidades e sociabilidades que iam sendo geradas com o vertiginoso crescimento urbano da cidade (GONÇALVES, 2007, p. 144). No entanto, podemos considerar que a principal contribuição dos ranchos para a dinâmica do carnaval carioca foi, sem dúvida, a de difundir e rotinizar a ênfase numa concepção artística sobre a “cultura popular”, a exemplo de sua forma inovadora de desfile desenvolvido a partir de enredos; narrativas liricamente trabalhadas através de canções, encenações, figurinos, cenografia e fantasias. Quanto à música, vale lembrar que os ranchos dispunham de orquestras com exímios instrumentistas executando marchas, choros, sambas e maxixes. Compositores populares desempenharam aí um papel fundamental, alguns dos quais venerados em *Na roda do samba*, como é o caso de Sinhô³, que chega a integrar a orquestra do rancho Ameno Resedá na qualidade de flautista, violonista e diretor de harmonia, por circunstância dos desfiles, e de pianista nos bailes da agremiação.

A exemplo de Vagalume, os 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 uma racionalidade peculiar que vinha se desenvolvendo durante os 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 viriam a monopolizar, por ocasião dos concursos, os critérios de avaliação estética dos desfiles.

A apresentação das chamadas pequenas sociedades carnavalescas, na segunda-feira gorda, assinalará este ano, como vem sucedendo nos anos anteriores desde que se tornou em realidade a nossa iniciativa a nota mais

³ 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 “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 executar esse samba e que não execute só para ver como a ‘negrada’ é exigente!” (Carnaval, Jornal do Brasil, 26/01/1918, p. 08).

palpitante do tríduo de Momo. O povo já manifesta o seu interesse pelo Dia dos Ranchos, formando até partido com suas preferências por esta ou aquela sociedade. Os brilhantes cortejos estão sendo organizados com rara atividade, de forma a que, na segunda-feira gorda todas possam desfilarem diante da nossa comissão julgadora, concorrendo aos valiosos prêmios oferecidos pelo “Jornal do Brasil”. (Jornal do Brasil, 03/02/1926, p. 12)

Em 1926, por exemplo, o “Regulamento do Dia dos Ranchos” trazia cerca de 10 itens e mais de oito quesitos de julgamento. Por ora, vale destacar o seguinte:

A comissão julgadora designada pelo “Jornal do Brasil” será composta de sete membros, a saber: um literato, um cenógrafo, um escultor, um musicista, um bordador, um pintor e um perito em indumentária cabendo a este a incumbência de, na hora do julgamento, ir às fileiras dos ranchos examinar a indumentária e dar a respeito o seu voto. (idem)

A crônica parece sugerir uma espécie de “intelectualização” das práticas no âmbito da cultura “popular” e urbana. Olhando por esse ângulo, a crescente valorização artística da festa – notável tanto por circunstância dos concursos carnavalescos quanto em episódios e polêmicas sobre os autores dos pioneirismos que empreenderiam mudanças no carnaval – pode ser pensada a partir desse duplo caráter de experiência e lembrança da interpretação de um cronista como Vagalume.

Suspeito que uma das conseqüências dessa orientação intelectual-artística, difundida no âmbito das “festas” e “recreações populares” do início do século XX, pode ser identificada em meio ao processo de “fixação” do samba em música popular e gênero carnavalesco, então documentado e apreciado criticamente por cronistas carnavalescos. Se existe algo concretamente novo no modelo hegemônico de carnaval que sucede imediatamente ao dos ranchos 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 merecido a atenção de antropólogos que, em geral, enfatizam a capacidade de absorção e de expressão das mudanças da cidade, através de seu Carnaval, como resultado do caráter espetacular, presente tanto na forma de desfile dos ranchos como no das

escolas de samba. Haveria, assim, uma tensão contínua e constitutiva dos aspectos formais e simbólicos, entre o caráter festivo e o espetacular de ambas as formas de desfile. No caso das escolas, o “samba” e a “dimensão visual” de seus desfiles (CAVALCANTI, 1994).

A proposição é convincente, considerando que a dimensão ritual é o foco dessa literatura. No entanto, os fatores que levaram à vinculação de elementos “festivos” e a dimensão “espetacular” entre esses modelos não podem ser interpretados à luz apenas do carnaval. Sobretudo considerando o papel dos cronistas e a qualidade de documento histórico que suas crônicas viabilizam a nós pesquisadores.

Em artigo sobre a vida circense de fins do século XIX, José Ramos Tinhorão dá pistas importantes sobre alguns processos sociais e estéticos que, embora formativos para cronistas e artistas dedicados ao carnaval, são geralmente vistos como elementos secundários diante das transformações da festa. A nota 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 palhaço instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrologia 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 do samba, inclusive, Vagalume tece preciosas observações ao comparar as contribuições de Benjamin de Oliveira⁴ e de Eduardo das Neves para a cultura “popular” do 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 substituiu 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. O que enchia os olhos de um cronista como Francisco Guimarães, o Vagalume.

A título de exercitar nossa imaginação, acho que poderíamos, inclusive, perguntar em que medida os ensaios teatrais realizados nas sedes de ranchos deram ou não origem a narrativas trabalhadas como forma de enredo de carnaval, ou mesmo se, havendo, qual a participação dos cronistas para tanta criatividade, tendo em vista que vários enredos eram fortemente inspirados em temas idílicos ou clássicos do teatro e da literatura.

⁴ De acordo com Tinhorão, Benjamin de Oliveira foi um “destacado palhaço negro” que, vindo de Minas Gerais após a abolição, tornou-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 Benjamim 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).

Um ponto importante a se destacar na fusão entre essa dimensão processual do carnaval e as interpretações de um cronista como Vagalume é o sentido conferido a certa idéia de indivíduo e, em geral, 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 em vínculo com o que seja o artista popular, no início do século XX, e, em especial, a genialidade freqüentemente atribuída por cronistas a determinados “artistas negros”.

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)

Eduardo das Neves é o exato modelo de artista que desenhamos a partir de Tinhorão linhas atrás, e que, segundo Vagalume, “era figura de destaque nos sambas da casa de Bambala”, uma afamada tia baiana, “e fazia parte como docente da Escola de Samba Estácio de Sá”⁵.

Essas questões precisam ser pensadas em articulação com outros elementos e outras crônicas. Por ora, diria que elas ilustram um contexto sociológico que impressiona pelo intenso trânsito de uma rede de artistas e cronistas dedicados a práticas culturais mais ou menos vinculadas ao carnaval e ao samba. É interessante, por exemplo, o fato de que peças populares não eram encenadas

⁵ 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 continuo 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).

apenas nos circos, mas nas revistas de teatro e em sedes de clubes e ranchos carnavalescos, 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.

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 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 13 diz sempre ao Taveira: / - É um “suco” e uma “mina”! (Pródromos, Jornal do Brasil, 12/01/1922, p. 11)

A mensagem publicitária é explícita nesta crônica. No entanto, acho interessante pensar as representações e o significado de diferentes conteúdos que ela apresenta. 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 encenação sobre a representação de um Carnaval. Nosso cronista não apenas escreveu peças, mas críticas e crônicas teatrais. Em 1904, por exemplo, Vagalume tece críticas a uma peça de costumes cariocas, que é também uma paródia do romance Quo Vadis! Seu autor é o cronista Baptista Coelho e foi musicada por Chiquinha Gonzaga.

Conquanto seja a primeira peça de Baptista Coelho, com que se apresentava ao público, não ser ele um desconhecido, e a sua verve esfusante, o seu humorismo inesgotável, por todos têm sido apreciados, e justamente aplaudido, o Não Venhas!..., a peça que anteontem foi à cena, em premieré, no Apollo, era esperada com justa ansiedade. (...) Conhecedor, como poucos, dos costumes e usos de nossa terra, o calão dos habitantes de uma parte do Rio de Janeiro, Baptista Coelho reuniu nesses três atos algumas cenas de uma simplicidade e realidade encantadoras, intercalados de deliciosas piadas, de uma verve irresistível. / Os personagens do Quo Vadis? Estão perfeitamente parodiados no Não Venhas!... (Jornal do Brasil, 10/01/1904, p. 7)

A partir desses elementos, pode-se dizer que os cronistas não foram apenas mediadores de formas mais ou menos segregadas de Carnaval, como geralmente a literatura trata a questão. Na verdade, eles apontam para uma dimensão interpretativa peculiar a esse estilo de crônica em articular aspectos empíricos, etnográficos, discursivos e simbólicos sobre a “cultura popular”. Pensando por aí, percebe-se uma vastidão de questões desconsideradas em

trabalhos como o de Eduardo Coutinho (2006). Sem dúvida, a primeira deles, embora pareça redundante, 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 uma rede relativamente integrada e auto-referida 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 desse contexto, os cronistas carnavalescos acabaram construindo um campo semântico peculiar que não ficou restrito ao carnaval. Convém lembrar que os cronistas transitaram por universos sociais bastante heterogêneos e que a visão que possuíam dos “populares” dependia diretamente do tipo de inserção pessoal de cada cronista em diferentes redes sociais. A variação da idéia de tradição conforme o contexto de descrição de algumas manifestações sugere, por exemplo, um conjunto de questões nem sempre óbvias quando se privilegia uma análise sobre a mediação cultural por si. Daí ser fundamental insistir no fato de que indivíduos protagonistas do carnaval não integram necessariamente um grupo homogêneo de foliões para quem a festa mantém um mesmo sentido com o passar do tempo. O que é também válido quanto aos indivíduos atuantes no âmbito da música popular e da religião. Âmbitos que aparecem misturados e sem qualificação em diversos comentários sobre os cronistas carnavalescos.

Chama a atenção que, em *Na roda...*, Tia Ciata e Hilário Jovino representam uma “tradição baiana” para o samba carioca apenas e na medida em que são 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 ser preservados, como é o caso da matriz de origem baiana, e seus significados para a música popular da década de 1930, então plenamente 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. Fato que o leva a eleger uma suposta tradição via a desconstrução de uma infinidade de alternativas estéticas que estavam disponíveis em sua inquieta luta pela preservação das “raízes do samba”. Basta lembrar que Donga, apesar de ser descendente direto dos sambistas baianos tradicionais, aparece de forma ambígua em seu argumento. Como é também o caso de 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 pelo cronista são seleções diante dessa diversidade intrínseca e das possibilidades de valoração do universo cultural em questão.

O ponto é que, em seu livro publicado em 1933, predominam crônicas voltadas para um contexto social localizado no passado, quase em extinção. O tom memorialista prevalece desde o início do texto, com os agradecimentos daqueles que o ajudaram na empreitada, e as homenagens póstumas à “gente

da antiga”. A relação das crônicas de *Na roda...* com o tempo apresenta um outro estatuto se comparada à sua produção mais abrangente, desenvolvida ao longo de décadas, pelos jornais. Trata-se, enfim, de crônicas que acionam a memória de suas experiências e a lembrança de estímulos vividos, de fato, no calor e agitação do Carnaval ou em suas aventuras e peregrinações noturnas.

Davi Arrigucci Jr. (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.

O aspecto de valoração extrema e incondicional do carnaval como algo necessário para a “alma do carioca” está presente na pena de quase todos os cronistas carnavalescos. Entretanto, *Na roda do samba* traz como novidade operações lógicas que dão a impressão de um baralhamento de heranças culturais entre o círculo de sambistas atuantes no carnaval. Curiosamente, passada a “época áurea” dos ranchos, o cronista aponta uma tendência a identificar-se como defensor antes do samba que do carnaval. E aí o tom memorialista defronta-se com um sentimento de desilusão com o seu 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. Vagalume formaliza da seguinte maneira:

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 caí 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 de 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. (GUIMARÃES, 1933, P. 141)

Procurei sugerir que a modernização da festa naquela época – ou seja, a valorização artística dos desfiles carnavalescos e a racionalização de

determinadas práticas culturais na primeira metade do século XX – teve como principal conseqüência a associação peculiar entre o samba e o carnaval, então consolidada com o advento e a crescente visibilidade do modelo das escolas de samba. Assim, apontei indícios da atuação de cronistas, artistas, músicos e foliões em contextos lúdicos diferenciados, mas que progressivamente vinham sendo orientados por um significado mais amplo conferido ao Carnaval. Símbolo fundamental para o tipo de identidade e imagem de Brasil, em formação, porém acentuada vigorosamente, já nos anos 30, por intelectuais e políticos.

Supõe-se que o famoso cronista carnavalesco do Jornal do Brasil tenha nascido em 1877, vindo a falecer em 1947. Vagalume, bem próximo de uma vida ao rés-do-chão (CÂNDIDO, 1992), produziu um conhecimento que, com uma fluidez temporal impregnada de traços peculiares deste cronista, acabou iluminando uma série de pesquisas sobre a cultura “popular” do Rio de Janeiro, no início do século XX. O que já configura outra questão.

Referências

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: *A Crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

COUTINHO, Eduardo. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Ed. Letras e Artes, 1965.

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

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

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.