

Para uma cartografia simbólica do Rio de Janeiro na *Belle Époque*: sociedade, imprensa e carnaval

Ler a cidade é ação que requer tomá-la como uma ambiência conformada por duas lógicas: a de uma cidade idealizada, planejada, e a da cidade produzida e ressignificada no cotidiano de seus habitantes. Esta proposição encontra guarida no pensamento de Angel Rama, para quem as cidades apresentam-se como discurso, desenvolvendo uma linguagem que se articula por meio de redes distintas e sobrepostas: “a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta” (1985: 53). Desse modo, segundo o autor, a cidade se constitui por um duplo labirinto – de ruas e de signos. Decifrar e ordenar este emaranhado simbólico, conforme Rama, é tarefa de que se encarrega a cidade letrada, ou seja, o segmento intelectual dirigente da sociedade. É a cidade letrada que busca conceber “como pura especulação, a cidade ideal, projetá-la antes de sua existência, conservá-la em sua execução material, fazê-la sobreviver inclusive em luta com as modificações sensíveis que introduz incessantemente o homem comum” (ibidem). Em síntese, podemos inferir da tese apresentada por Rama que é por meio dos encontros e desencontros entre a cidade letrada e a cidade real – aquela do homem comum – que se produz a espessa teia de representações e imaginários da vida urbana².

² As categorias enunciadas por Rama encontram pontos de contato com os conceitos de produtores e consumidores do espaço, desenvolvidos por Marcel Roncayolo. Segundo Sandra Jatahy Pesavento (1995), é função dos produtores do espaço intervir concretamente sobre a cidade, e também pensá-la, vivê-la, sonhá-la. Projetam, assim, “uma cidade que se quer, imaginada e desejada, sobre a cidade que se tem, plano que pode vir a realizar-se ou não” (Pesavento, 1995: 283). Os produtores do espaço seriam oriundos principalmente das elites dirigentes, exercendo, sobretudo, profissões como as de arquiteto, engenheiro, médico sanitário e técnicos-burocratas. Encarregam-se, por isso, do desenvolvimento dos equipamentos urbanos e das políticas de intervenção na cidade. Já a categoria dos consumidores do espaço englobaria tanto o cidadão comum quanto poetas, cronistas, fotógrafos e pintores - leitores especiais da cidade. De acordo com Pesavento, estes consumidores/espectadores da cidade não se comportam como meros atores passivos diante das representações tecidas pelos produtores do espaço: detêm a capacidade de atualizar e subverter os sentidos do espaço idealizado, conferindo novos significados às vivências e práticas sociais inscritas na paisagem urbana.

A evocação dos conceitos de cidade letrada e cidade real elaborados pelo ensaísta uruguaio cumpre aqui o objetivo de introduzir a questão que nos servirá como guia no presente capítulo, que se propõe a pensar a configuração de identidades e redes de sociabilidade no Rio de Janeiro da primeira década do século XX através do embate e das mediações entre o ideal de progresso acalentado pela classe hegemônica da época – projeto este que se transporta da esfera do discurso e elaborações abstratas da cidade letrada para o plano físico com as reformas do prefeito Pereira Passos (1903-1906), cujo efeito foi exacerbar a exclusão social e espacial na capital da República –, e as tradições arraigadas entre os grupos que se situavam na base da pirâmide social, com seus hábitos, subjetividades, expedientes e ritmos que não encontram mais lugar no projeto de uma cidade que se transforma para sintonizar o seu passo (e o do país) ao tempo vertiginoso e eufórico do capitalismo industrial.

O que buscaremos ressaltar no decorrer deste primeiro capítulo, portanto, é a peculiaridade de que se imbuí o processo de modernização do Rio de Janeiro (e por extensão, o próprio processo de modernização brasileiro) ao contemplar a convivência entre elementos modernos e arcaicos, entre novos costumes e antigas tradições. No campo específico do carnaval, consideraremos que as manifestações e folguedos que ocupavam as ruas do Rio de Janeiro nos Dias Gordos afiguravam-se como expressões das vicissitudes culturais dos diferentes estratos da sociedade carioca, inserindo-se, contudo, num contexto de circularidade e comunicação cultural que oferece margem a apropriações e hibridações. Quanto à imprensa, será mister ressaltar o seu papel de mediadora entre aspectos de uma cultura própria às ruas – com seus tipos característicos, profissões, ritmos e subjetividades – e a cultura das classes aristocráticas.

1.1

Entre modernidade e tradição, conflitos e mediações culturais

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos da construção da avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio.

Olavo Bilac: *Chronica*.

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris.

João do Rio: *O velho Mercado*

Os trechos de Bilac e João do Rio acima transcritos evidenciam olhares distintos acerca de uma mesma realidade: o processo de remodelação e embelezamento do Rio de Janeiro capitaneado pelo prefeito-engenheiro Pereira Passos entre os anos de 1903 e 1906, e que teve por maior legado a abertura da avenida Central (atual Rio Branco), imponente *boulevard* em estilo parisiense ligando os dois extremos do polígono central da então capital da República. Enquanto a crônica de Bilac, publicada em março de 1904 na revista *Kosmos*, deixa transparecer o otimismo efusivo do autor com relação ao início das obras que se destinavam a produzir o que em outro texto denominou de “lenta e maravilhosa metamorfose da lagarta em borboleta” (“Chronica”, *Kosmos*, n.1, 1904), numa metáfora ao processo de transição da velha cidade de vielas estreitas e edifícios acanhados para a urbe moderna, João do Rio (1911), pseudônimo do jornalista e escritor João Paulo Alberto Barreto Coelho, oferece-nos na crônica “O velho Mercado” um relato sentimental sobre o desaparecimento de um dos principais símbolos do Rio de Janeiro do século XIX: a praça do mercado junto ao Cais Pharoux, transferida, em função da reforma urbana, para novas instalações no Largo do Moura.

Para além do olhar saudosista do escritor em face de uma referência territorial e de um tempo que se desintegram para dar lugar ao moderno, é interessante notar a análise arguta que empreende João do Rio a respeito da lógica cosmopolita – centrada nos valores culturais europeus - que marcou de maneira

indelével os primeiros anos do século XX, fornecendo um paradigma estético e comportamental aos membros das classes dirigentes brasileiras e servindo de base para o projeto de modernização do Rio de Janeiro. Como nos mostra João do Rio, a cidade, ao subjugar suas tradições para incorporar os signos do progresso e da “civilização”, perde o seu aspecto pitoresco, a sua aura, e integra-se a um padrão unívoco de metrópole:

O que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é igual num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio de gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas, mas quão mais agradáveis (1911: 214).

Pouco adiante, o autor faz referência ao modo como os costumes “importados” da Europa se impregnam ao cotidiano de parte da população carioca, ocasionando mudanças tanto na esfera pública quanto na vida íntima de seus habitantes. Assim, ao passo que o Rio de Janeiro busca se construir pelo espelhamento dos signos da modernidade urbana européia,

ao carioca bem carioca surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose. Vamos tomar café? Oh! filho não é civilizado. Vamos antes ao chá! E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa (idem: 215).

Registrando suas impressões acerca da instauração de um novo ciclo temporal, João do Rio desvela o caráter aparentemente mágico e cinematográfico ostentado pelas transformações que, naquele momento, se operavam sobre a paisagem da cidade e sobre o plano das relações sociais (a vida passa a transcorrer à *francesa*, como ressalta o cronista). Tal efeito de fantasmagoria, que nos remete em certo sentido também à idéia de ilusão, pode ser atribuído tanto à ênfase apoteótica das mutações efetivadas quanto à velocidade audaciosa com que elas se processavam, causando a impressão de que o progresso material poderia realizar o

futuro já no presente. Para compreender esta dinâmica de tempos e experiências, é necessário, entretanto, atentarmos para as contingências políticas e sócio-econômicas da *Belle Époque*, no Brasil e no mundo.

De acordo com o historiador Nicolau Sevcenko (1998a), a transição do século XIX para o XX foi acompanhada por mudanças profundas nas faculdades de percepção e ação humanas em razão das inovações científicas que passam a influenciar tanto os hábitos mais corriqueiros dos indivíduos quanto as estruturas e ritmos do trabalho, da produção, do consumo e das comunicações. A chave para o entendimento dessa nova realidade encontra-se no aprimoramento técnico-industrial ocorrido na Europa (com epicentro na Inglaterra e na França) e nos Estados Unidos durante as últimas décadas do século XIX - fenômeno este denominado de Revolução Científico-Tecnológica ou Segunda Revolução Industrial. A adoção de fontes mais eficazes de energia, tal como a eletricidade e os derivados do petróleo, e a criação de novas máquinas ensejaram o desenvolvimento de modernos processos industriais, especialmente nos ramos metalúrgico, siderúrgico, químico e bioquímico. Datam dessa época, ou são consequência dos processos de inovação nela iniciados, inventos como os veículos automotores, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica, os sistemas de radiodifusão, o transporte aéreo e metroviário, o cinema, a fotografia, o fogão a gás, o refrigerador, os processos de pasteurização, os antibióticos, os refrigerantes gasosos, a aspirina, os eletrodomésticos e os produtos de higiene pessoal, entre os quais o papel higiênico, a escova de dente e o dentifrício (Sevcenko, 1998a: 9).

A Revolução Científico-Tecnológica produziu ainda uma sensível mudança na forma como os indivíduos passam a apreender o mundo. Com as viagens internacionais sendo realizadas por velozes transatlânticos; o telégrafo e as agências de notícias propiciando que jornais do Rio de Janeiro, por exemplo, publicassem a notícia sobre um distúrbio nas ruas da capital inglesa no dia seguinte (quando não no mesmo dia) ao fato; e a intensificação do comércio global, entre uma série de outros fatores, os cidadãos dos primórdios do século XX assistem ao estreitamento das distâncias planetárias e ao avançar do processo de homogeneização da cultura ocidental. Diante desse cenário, não é de se admirar que países como o Brasil se vissem compelidos a ajustar seus ponteiros ao tempo acelerado e promissor marcado pelo relógio europeu (Neves, 1991).

Transportando-nos do contexto global para a especificidade do quadro brasileiro, o novo arranjo de forças políticas e econômicas resultante do desenvolvimento tecnológico do Hemisfério Norte encontrou no maior país da América do Sul estruturas sociais arcaicas que serviam aos interesses de uma elite empenhada na concretização de mudanças que pudessem proporcionar-lhes um naco do progresso das nações industrializadas sem, contudo, alterar a base sobre a qual se assentavam os seus privilégios. Proclamada em novembro de 1889 – apenas um ano e seis meses após a edição da lei que aboliu a escravidão no país –, a República não representou, de fato, uma ruptura com a ordem política e econômica da Monarquia, frustrando por isso o desejo por reformas acalentado pelos republicanos de primeira hora e também pelas classes trabalhadoras. Após um período inicial de intensa turbulência política, nos governos dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, a República inicia sua consolidação com a chegada do primeiro civil - Prudente de Moraes (1894-1898) - ao poder. Sob o governo de Campos Sales (1898-1902), é firmado o pacto entre as oligarquias estaduais que garantiria a estabilidade política da República Velha.

Entretanto, mesmo instituindo-se em linhas gerais pela reprodução da essência da antiga ordem monárquica, o novo regime processou uma notável rearrumação entre os grupos que detinham acesso direto ao poder e gozavam de suas benesses. A República ocasionou, como anota Sevckenko, “volumosas reposições nos quadros de funcionários e empregados públicos de toda ordem, por meio das degolas, derrubadas, exílios, despejos” (1998a: 16). Além disso, para fomentar a industrialização do país, o novo governo adotou medidas econômicas como a abertura da economia aos capitais estrangeiros, a permissão para que bancos privados emitissem moeda, a promulgação de uma nova lei das sociedades anônimas e criação de um mercado de ações (através da fundação da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro) que acirraram a especulação financeira. “Por dois anos, o novo regime pareceu uma autêntica república de banqueiros, onde a lei era enriquecer a todo custo com dinheiro de especulação” (Carvalho, 1987: 20).

A emissão de moeda por bancos particulares sem lastro em ouro e o frenesi instalado no mercado de títulos e ações em consequência da política econômica conhecida como Encilhamento – expressão que comparava a especulação com capitais às apostas em corridas de cavalo - fizeram com que, em 1891, fortunas construídas durante anos se liquidassem praticamente da noite para o dia. Com o

dinheiro e as concessões públicas passando a novas mãos, formou-se no Brasil uma classe de arrivistas que primava por conceitos morais dúbios.

A ascensão desses “homens novos” – que ao lado dos cafeicultores paulistas constituíram a classe dirigente da República – relegou ao passado o caráter patriarcal que regia as relações sociais no período do Brasil colônia e tornou o *ethos* burguês o fundamento por excelência da nova elite. Sevcenko muito bem definiu os traços determinantes dessa aristocracia emergente, magnetizada pelos símbolos de progresso e modernidade provenientes da Europa, e o seu contraste com a classe hegemônica do Império:

o revezamento das elites foi acompanhado pela elevação do novo modelo burguês argentário como padrão vigente do prestígio social. Mesmo os gentis homens remanescentes do Império, aderindo à nova regra, curvam-se e fazem corte ao burguês plutocrata. Era a consagração olímpica do arrivismo agressivo sob o pretexto da democracia e o triunfo da corrupção destemperada em nome da igualdade de oportunidades (1983: 26).

Ainda segundo o autor, esta nova elite notabilizar-se-ia também pela voracidade com que consumia modas, artigos de luxo, hábitos e estéticas em voga no Velho Continente. Por isso, “o advento da República proclamara sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro” (idem: 36).

De acordo com Jeffrey D. Needell (1993), os modelos de etiqueta, pensamento e sociabilidade europeus predominavam entre os membros da elite brasileira desde os tempos do Império. O paradigma cultural das nações “civilizadas”, segundo o historiador americano, era difundido pelas principais instituições da classe dirigente nacional, como a educação (especialmente os colégios Pedro II e Sacre Couer de Marie, freqüentados pelos filhos e filhas, respectivamente, de políticos, comerciantes e proprietários de terras), a família, os clubes e associações recreativas, além da literatura e da moda importadas da França ou da Inglaterra. Conforme o autor, o ideal da civilização européia recrudescer à medida que se acentua o processo de urbanização do país e ganha relevo político uma burguesia com raízes nos setores produtivos urbanos.

Figura de proa da intelligentsia brasileira no período que compreende a segunda metade do século XIX e início do XX, o escritor, diplomata e político Joaquim Nabuco expressou magistralmente o ideal cosmopolita da aristocracia de

sua época no romance autobiográfico *Minha formação* (cf. Santiago, 2004). A atração do mundo (título de um dos capítulos da obra) revela o jugo da identidade nacional por um interesse maior, que é a participação nos desígnios da “civilização”, como podemos depreender deste pequeno trecho: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados pelo telégrafo” (Nabuco, 1974: 47).

Assim, através do telégrafo, a classe intelectual brasileira tomava contato com a História e a Política (em letras maiúsculas), ou seja, a modernidade européia. Como decorrência desse acentuado encantamento pelo concerto da “civilização”, era pela lente do estrangeiro – calibrada pelo ideário cientificista e pelo darwinismo social – que nossa cidade letrada empreendia a leitura das tradições que marcavam o campo popular e ajuizava o valor da diversidade cultural e étnica do país. A imagem que resulta desse olhar é aquela em que “a alteridade é vista com profunda desconfiança, constituindo-se mesmo em ameaça aos padrões civilizatórios idealizados” (Velloso, 1988: 12-14).

Como maior cidade e principal centro econômico do Brasil, o Rio condensava, nos primeiros anos do século XX, uma população heterogênea. Nela, sobressaía um grande contingente de negros e mulatos, denotando a importância da cidade como porto de entrada de escravos no país durante cerca de 200 anos. Por volta de meados do século XIX, os escravos representavam mais da metade da população da corte. Mais tarde, a partir da Abolição, a cidade torna-se pólo atrator de libertos provenientes das lavouras do Vale do Paraíba e das províncias. De acordo com dados apresentados por Jaime Larry Benchimol (1992: 172), a população do Rio de Janeiro aumentou em mais de 85 mil pessoas, em decorrência da migração interna, entre os anos de 1890 e 1900.

Outro ponto a ser destacado quanto à constituição populacional do Rio de Janeiro é a presença marcante de imigrantes de diversas nacionalidades na capital da República. A política do governo federal de promover o “branqueamento” da população através da imigração européia fez com que fossem admitidos no país, entre 1887 e 1897, 5,3 milhões de estrangeiros. Desses, 210,5 mil residiam no Distrito Federal em 1900. Como resultado dessas correntes migratórias, o Rio de Janeiro registrou um crescimento demográfico acentuado num período de pouco mais de 30 anos, com sua população passando de 274.972 habitantes, em 1872,

para 811.444, em 1906. Nesse ano, 28,7% dos moradores do Rio de Janeiro eram estrangeiros e 27% pessoas nascidas em outras cidades e estados (Carvalho, 1987: 16-17).

Devido entre outros fatores a essa composição populacional e cultural multifacetada, prevalecia no Rio de Janeiro uma vasta teia subterrânea de “repúblicas” cujos vínculos com as estruturas políticas da República eram ínfimos ou mesmo inexistentes.

A cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva. A participação que existia era de natureza antes religiosa e social e era fragmentada. Podia ser encontrada nas grandes festas populares, como as da Penha e da Glória, e no entrudo; concretizava-se em pequenas comunidades étnicas, locais ou mesmo habitacionais (Carvalho, 1987: 38).

É entre essas comunidades que vamos encontrar, por exemplo, os negros baianos de origem sudanesa (iorubá). Aportando no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX e, principalmente, após a Lei Áurea (1888), este grupo se fixou primeiramente nas áreas da Gamboa e da Saúde. Com as reformas do prefeito Pereira Passos, caminhou em direção à Cidade Nova, bairro privilegiado pela proximidade com o cais do porto (uma das poucas fontes de trabalho regular para os homens que não possuíam a qualificação exigida pelo comércio e pela nascente indústria) e aí estabeleceu uma espécie de enclave afro-brasileiro – “uma África em miniatura”, no dizer do sambista Heitor dos Prazeres (Sodré, 1998: 18) -, passando a ocupar posição de liderança religiosa e cultural em meio à população negra e a outros segmentos populares. Trazendo ao Rio seus ranchos de reis, seus folguedos carnavalescos, seus orixás e seu batuque, e produzindo aqui novos ritmos - como o samba urbano carioca -, os baianos territorializaram os sentidos, subjetividades e formas sociais próprios a uma tradição cultural que se esquivava aos padrões da classe dominante.

Esta tradição cultural pautava-se pela lógica da rua. Era nas ruas que se ganhava o sustento da família, através de uma gama de pequenas profissões e ofícios que os negros baianos – alguns dos quais lograram comprar suas alforrias por meio das economias que juntaram em biscates nas ruas de Salvador – transmitiam aos seus. Era também nas ruas que se jogava a capoeira, que se fazia

o carnaval e que as matriarcas baianas vendiam doces e quitutes, dando a suas bancas a conotação de pequenas empresas que empregavam as mulheres e crianças do grupo. As tias baianas (emblemizadas na figura de Tia Ciata, dona de uma das casas mais ilustres da Pequena África, na qual o samba ensaiou os seus primeiros compassos) perfilavam como elemento central na liturgia do candomblé e também na coesão da família e da própria comunidade.

Família e comunidade, aliás, constituíam praticamente uma mesma unidade, visto que o preceito de socialização do grupo não residia na lógica do parentesco, mas sim na identidade étnica. Por esse motivo, as casas das tias estavam sempre abertas às pessoas da comunidade e também acolhiam os de fora, entre os quais intelectuais e políticos que freqüentavam as festas em que o baile ocupava a sala principal; o samba, a cozinha; e o batuque, o terreiro. Segundo a historiadora Mônica Pimenta Velloso, esta “concepção popular de moradia como espaço de sociabilidade se chocava frontalmente com a representação do lar veiculada pelo discurso urbanístico da época”, que buscava “incutir nas camadas populares os valores burgueses de privacidade, regularidade dos hábitos e produtividade” (1990: 212).

Ainda de acordo com Velloso, as práticas sócio-culturais estabelecidas no Rio de Janeiro pelos integrantes da Pequena África “introduziram novos hábitos, costumes e valores que influenciaram a cultura carioca” (idem: 208). Mas, apesar da capacidade dos grupos populares de produzir mediações culturais com membros das elites e trabalhar pela legitimação de suas instâncias rituais e festivas³, suas tradições chocavam-se frontalmente com as acepções culturais burguesas. Por esse motivo, o projeto de modernização da cidade Rio de Janeiro, executado durante o governo do presidente Rodrigues Alves (1902-1906)

³ A freqüência de brancos pertencentes às classes abastadas do Rio de Janeiro às festas de Tia Ciata denota a vasta capacidade de negociação desenvolvida pelo pessoal da Pequena África; algo essencial para que se estabelecesse, com o passar dos anos, uma rede de apoio ou mesmo proteção a suas práticas sociais e culturais. Esse fato pode mesmo ser constatado pelo exemplo de Tia Ciata, que, ao curar o presidente Hermes da Fonseca de uma doença para a qual a ciência médica da época não dera remédio, conseguiu a nomeação de seu marido para o gabinete do Chefe de Polícia. A colocação do esposo de Tia Ciata no funcionalismo público “garante o espaço que, livre das batidas, se configura como local privilegiado para reuniões” (Moura, 1995: 100).

para torná-la uma cidade cartão-postal⁴ e debelar as epidemias que lhe justificavam o apelido de “túmulo dos estrangeiros” não se restringiu exclusivamente à engenharia urbana.

Ele revela, outrossim, o intento de depuração étnica e cultural ao afastar da porção da cidade renovada para acolher o capital financeiro, as residências aristocráticas e as instituições políticas e administrativas da República as multidões anônimas que representavam, no imaginário da elite dirigente, focos de desordem não exatamente por sua índole belicosa, mas por denunciarem o passado colonial e escravista da nação e também por evidenciarem uma matriz cultural que não se enquadrava no padrão da estética oficial (Neves, 1994: 138). Um melhor entendimento das razões subjacentes a esse objetivo pode ser encontrado por meio da análise dos novos pressupostos que deveriam reger a hierarquia das relações sociais a partir da instauração de um regime racial igualitário.

Conforme Muniz Sodré, a presença dos negros e mestiços – fossem eles escravos ou homem livres - e de suas práticas festivas e rituais no coração da cidade era tolerada, durante o Império, sob o manto de “uma certa tranqüilidade hierárquica, isto é, um consenso quanto às linhas de diferença entre as etnias e as situações de classe” (2002: 46). Entretanto, prossegue o autor,

com o esfacelamento da ordem patriarcal-escravagista e o predomínio nas cidades do sistema comercial-financeiro, era preciso redefinir territorialmente as linhas de distanciamento, já que a nova estrutura social – de características liberais e igualitaristas – ameaçava o antigo consenso quanto à hierarquia social (ibidem).

Sob este prisma, não bastava apenas a remoção da população pobre para os arrabaldes da cidade. Era necessário coibir e regular, através de editais e códigos de postura urbana, toda uma série de costumes que conferiam – como vimos na

⁴ Além da construção da já citada avenida Central, com seus modernos e belos edifícios, a reforma Passos, em síntese, teve como efeitos: a remodelação do cais do porto, facilitando seu acesso pelo prolongamento dos ramais da Central do Brasil e da Leopoldina; a abertura da avenida Rodrigues Alves; a melhoria do acesso à Zona Sul, que se torna área residencial aristocrática, com a construção da avenida Beira-Mar; a reforma do acesso à Zona Norte, com a abertura da avenida Mem de Sá e o alargamento das ruas Frei Caneca e Estácio de Sá; o embelezamento das praças Quinze de Novembro, Onze de Julho, Tiradentes, Glória e Largo do Machado, do Passeio Público e do Campo de Santana, entre outros pontos (Moura, 1995: 47; Needell, 1993: 57).

crônica de João do Rio – uma coloração característica ao Rio de Janeiro. Desse modo, as posturas municipais passam a proibir desde a circulação de pessoas em mangas de camisa pelo centro da cidade até o “bárbaro” entrudo, abrangendo ainda o hábito de se cuspir no chão dos bondes, toda uma série de atividades do comércio ambulante⁵, os quiosques, os seresteiros, a brincadeira de empinar papagaios e muitas outras práticas ligadas às ocupações e aos hábitos das camadas populares (Benchimol, 1990; Needell, 1993). O que não era explicitamente vedado sofria o controle rigoroso das autoridades de segurança, como os cordões e ranchos carnavalescos obrigados a obter licença da polícia, mediante a comprovação de seu caráter “familiar” e ordeiro, para realizar festas e préstitos.

Por todos esses aspectos, a idéia de Regeneração, que se tornou sinônimo na opinião pública da época dos processos envolvidos no Plano de Embelezamento e Saneamento do Rio de Janeiro, adquire um valor simbólico especial para definir o caráter das obras de modernização do Rio de Janeiro sob o governo Pereira Passos. Vista pelos entusiastas da modernidade, entre os quais Bilac, como a fase de “restauração do trabalho”, em que “a higiene, a beleza, a arte, o conforto” finalmente encontravam a brecha para penetrar os meandros da cidade de onde andavam afastados por “um decreto da Indiferença e da Ignorância coligidas” (“Chronica”, *Kosmos*, n.3, 1904), a Regeneração também deve ser compreendida, contudo, pela sua lógica excludente e hierarquizante, cujos princípios balizadores foram:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem da sociedade dominante; uma política de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (Sevcenko, 1983: 30).

Desse modo, o que se afigura como Regeneração aos olhos dos cariocas que fazem coro ao ideal apregoado pelo slogan “o Rio civiliza-se” – cunhado pelo jornalista e colunista social Figueiredo Pimentel - ganha outro significado perante o grande contingente da população que tem sua rotina diretamente afetada pela

⁵ Como exemplo desse comércio das ruas temos a venda de carnes ao ar livre, os meninos jornaleiros, os leiteiros que ordenhavam suas vacas à porta dos fregueses, os vendedores de carvão, de perus, de abacaxi, de peixe, os vassoureiros, os garrafeiros e as baianas de tabuleiro.

transformação urbana. Para estes grupos, a execução do plano de Melhoramentos do Rio de Janeiro possui a feição de um retumbante bota-abaxio, através do qual, somente na região da Velha Cidade, algo em torno de 700 prédios que serviam de moradia a trabalhadores, casas de artesãos e pequenos comércios são demolidos para a construção da avenida Central (Moura, 1995: 54). As demolições exacerbam a crise de moradia na capital, atingindo em cheio a porção mais humilde de seus habitantes, que, com a destruição das cabeças-de-porco e casas de cômodos, vê-se obrigada a buscar abrigo nos cortiços poupados pelas picaretas; nos subúrbios da Central e bairros fronteiriços ao centro renovado, como a Cidade Nova; e nas encostas dos morros que circundam a cidade, construindo casebres a partir de caixotes de madeira e latões de folha de flandres⁶.

Com isso, o Rio de Janeiro da *Belle Époque* – como salienta a historiadora Margarida de Souza Neves – assume a feição de uma metrópole cindida em duas cidades que “algumas vezes se hostilizam, outras vezes se desconhecem. Uma é a cidade-capital que se transforma para viver de costas para o país real uma *belle époque* tropical. A outra é a cidade-noturna, que incomoda, assusta, atemoriza” (1994: 138). Tal concepção do Rio como uma cidade “partida” é algo que, segundo a socióloga Maria Alice Resende de Carvalho (1994), decorre do fato de a produção discursiva acerca da cidade ter privilegiado, a partir do final do século XIX, a imagem de uma ambiência urbana fragmentada, em que a prática comunitarista cristalizada entre os seus segmentos populares se opunha ao ideal “civilizador” postulado pelas elites. Criou-se, com isso, a polarização entre uma cidade ordeira e outra formada por uma multidão perigosa (ou potencialmente perigosa) de malandros, prostitutas, ciganos, capoeiras, trapeiros, ambulantes, desertores do Exército e da Marinha, bicheiros, pivetes, jogadores, criados, serventes de repartições públicas, ladrões e estrangeiros. Era esta a “cidade” que

⁶ Segundo Jaime Larry Benchimol, as diretrizes de ocupação do espaço tomadas pelo plano de remodelação do Rio de Janeiro obedeceram não só a critérios técnicos, mas também a interesses de proprietários de terrenos e incorporadores, atingindo “de maneira desigual, áreas cuidadosamente selecionadas do Centro, onde se radicava a trama de relações econômicas e sociais, cuja permanência ali, se tornara incompatível com a cidade requerida pelo grande capital e com a cidade requerida pelo Estado Republicano” (1990: 245). O autor acrescenta ainda que os interesses contrariados pela sanha reformadora foram dissimulados mediante o invólucro de um discurso que ressaltava “gostos ou padrões arquitetônicos, pela manipulação de certas oposições ideológicas-chaves, tais como prédios estéticos e higiênicos x edificações de mau gosto ou repugnantes; cidade moderna e civilizada x cidade colonial e rotineira” (ibidem).

necessitava ser enquadrada pelo Estado para que o projeto de modernização da sociedade carioca alcançasse êxito.

A lógica dicotômica de produção discursiva a que se refere Maria Alice Rezende de Carvalho deixa uma marca indelével na imprensa carioca dos primórdios do século XX, repercutindo sobre as representações do que classificamos logo no início deste capítulo por embate entre um ideal de modernidade e progresso e as tradições populares. Parafraseando Neves (1995), é lícito dizer que a imprensa, tal qual a cidade, também adquire a feição de um canteiro de obras: enquanto as picaretas punham abaixo casas e abriam novas ruas, a pena dos literatos e jornalistas cumpria o atributo de, simbolicamente, depor as tradições e hábitos do passado para erigir a urbe moderna. Desse modo, podemos considerar que a imprensa exerceu um papel relevante para o processo de modernização do Rio de Janeiro ao referendar os discursos (higienista, científico, estético, político etc) que conferem legitimidade à inserção – definida por Sevcenko (1983) como compulsória - do Rio de Janeiro e do Brasil no novo estágio do capitalismo mundial.

Contudo, é possível divisar em crônicas e textos publicados nos jornais e revistas da época que modernidade – ou progresso - e tradições enredam-se, muitas vezes, numa trama de sentidos ambivalentes, na qual os termos da equação ora proposta para pensarmos as identidades e práticas culturais do Rio de Janeiro do início do século XX ocupam lugares menos rígidos, comunicando-se mesmo que de maneira fortuita.

Esta perspectiva pode ser corroborada por meio de algumas das crônicas de Mário Pederneiras e Olavo Bilac publicadas na revista *Kosmos*⁷. O primeiro autor, valendo-se de uma prosa temperada em saudosismo e ironia, numa série de artigos intitulada justamente “Tradições”, coloca em evidência o caráter ambíguo da

⁷ Congregando um estrelado grupo de literatos e jornalistas, *Kosmos* circulou entre janeiro de 1904 e março de 1909 e hipotecou apoio entusiástico às reformas e ao seu ideal pretensamente civilizador, operando como uma espécie de agência estética da cidade das letras em prol da Regeneração (cf. Dimas, 1983). De acordo com Brito Broca, *Kosmos* foi talvez a revista mais típica dos anos 1900; uma publicação que, sem desprezar a “nota mundana e social (...) seria uma revista de cultura com o predomínio da parte literária e artística” (1975: 229). Destaca ainda Broca as inovações gráficas introduzidas pela revista na imprensa brasileira ao separar em definitivo o desenho da fotografia. O programa da revista, publicado em seu primeiro número, declara o objetivo “de fazer das páginas de *Kosmos* um artístico álbum de nossas belezas naturais, dos primores de nossos artistas, propagando o seu conhecimento a outros pontos do país e do estrangeiro”; algo que só seria possível “lutando com incríveis embaraços em um meio como o nosso tão mal aparelhado para semelhantes empresas” (*Kosmos*, n.1, 1904).

modernização carioca, que, por mais que tente apagar o passado e dar à cidade uma aura parisiense, não elimina as suas múltiplas temporalidades históricas. Daí a inversão de sentido dada por Pederneiras ao bordão “o Rio civiliza-se”, que em algumas crônicas é ressignificado pela ironia do autor para sugerir o contraste entre a “civilização” que entre nós ganha forma e aquela apregoada pelo ideal dominante.

A crônica que inicia a série “Tradições” é profícua em elementos que denotam o olhar ambivalente de Pederneiras à modernização do Rio de Janeiro. Ela nos oferece a narrativa de uma “viagem civilizadora”: acompanhado por um amigo, o narrador percorre com “vagares de observação” a avenida Central - “suntuosa artéria carioca, rasgada através de um labirinto tradicional de ruas velhas e feias” (“Tradições”, *Kosmos*, n. 10, 1906). O objetivo da viagem é reencontrar um tempo perdido. Ou, como define o narrador, descobrir “a Saudade lamentosa das Tradições”, “a antiguidade patriarcal” do Rio de Janeiro – algo que, talvez, estivesse contido no “esquecimento de um uso, de um costume simples” (idem). O que os viajantes urbanos encontram, porém, é somente o rastro da modernidade: automóveis a buzinar, o guizo da nova alimária dos fiacres, frontarias em estilo *art-nouveau*, vitrines de feitio semicircular, trajes claros e leves, iluminação feérica. Nada aponta para “o resquício de um velho hábito, nem a reminiscência de um costume antiquado” (idem). Da antiga rua da Assembléia, por exemplo, não restam nem mesmo as ruínas de seu casario, que serviriam de consolo a uma saudade. Os bares e cafés da juventude do narrador, como o Mercúrio e Knop, também não estão mais lá. Entre admirado e desapontado, este declara: “Tudo moderno, tudo civilização. (...) É Paris, puro Paris” (idem).

A viagem ao longo da avenida chega ao fim; os amigos retornam ao ponto de partida resignados com a impossibilidade de reconstituir a cidade da memória. Quando já se davam por vencidos, eis que se deparam, nas proximidades do convento de Santo Antônio, com a “velha e inesquecível Tradição”, que se apresenta sob a forma de uma baiana que ali assentou seu tabuleiro de quitutes, “opondo ao clamor barulhento da civilização dominadora, a ingenuidade simples do seu comércio primitivo” (idem). E o que ela fazia lá? Certamente, algo nada ingênuo: fora buscar uma oportunidade de aferir maior lucro com a venda de seus doces aos freqüentadores da avenida.

O personagem da crônica de Pederneiras pergunta ainda sobre a tradicional baiana: “De onde viera?” (“Tradições”, *Kosmos*, n.10, 1906). E ele próprio responde: talvez das bandas da Central, talvez das portas do Velho Mercado. Tomando de empréstimo a metáfora cunhada por Renato Cordeiro Gomes (1995: 106) para definir as práticas de exclusão social no Rio de Janeiro de Pereira Passos, podemos dizer que viera certamente da obscena para a cena da cidade moderna e orgulhosa de suas avenidas. Este ato de transposição de fronteiras imaginárias cabe ser interpretado, sob a ótica de Michel de Certeau (1994), como prática de reapropriação/recriação do espaço da cidade pelo elemento que o projeto urbanístico justamente visava excluir. Com a imagem da baiana na avenida Central, a prosa de Pederneiras nos mostra uma modernidade permeável às tradições. E, por conseguinte, desvela como os excluídos do projeto de “civilização” representado pela Reforma Passos aproveitam-se dos próprios elementos trazidos pela modernidade para empreender estratégias que concorrem para reforçar, como ressalta Sevcenko, “as características de infixidez, jogo e reajustamentos constantes, que sempre lhes garantiram maiores oportunidades no confronto social, mas que precisamente as novas políticas de controle, segregação e cerceamento das cidades planejadas procuravam tolher” (1998b: 611).

Se na prosa de Pederneiras a polissemia das representações da modernidade e das tradições se apresenta de maneira menos esquiva, em Bilac esta constatação deve ser buscada mediante um caminho mais tortuoso. Ocupando o espaço da crônica que abre as edições mensais da revista, o poeta, de acordo com Antônio Dimas, “respondia, ainda que involuntariamente, às atribuições de editorialista, explorando de modo opinativo os assuntos do momento” (1983: 51). Em *Kosmos*, Bilac acaba por “encontrar um veículo para difundir seu conceito de progresso (...). E, graças a suas convicções pessoais que só consolidavam o expectável, configura-se ele como intelectual sustentatório da euforia vigente” (idem: 81). Os textos da “Chronica”, por esse motivo, apresentam-nos uma representação da modernidade e das tradições cariocas cujos traços são inequívocos, isentos de paradoxo. Nela, a modernidade afigura-se como o “animamoto”, ou seja, o terremoto moral que abre um ciclo de progresso e ventura na cidade reformada; ao passo que as tradições surgem como um corpo estranho em meio à nova ordem, devendo, por isso, serem isoladas ou controladas na obscena de um Rio de Janeiro cosmopolita.

Na crônica publicada em julho de 1907 encontramos um bom exemplo do aspecto que a modernidade assumia para Bilac. O escritor comenta - em parte motivado pela passagem de turistas europeus pelo Brasil a bordo de um transatlântico fretado pela renomada Agência Cook - o efeito positivo do processo de modernização sobre a imagem do país. Mesmo reconhecendo que as condições de vida do cidadão comum não melhoraram⁸, uma vez que o progresso material não foi acompanhado, na mesma medida, pelo aumento do trabalho e dos salários, ele exulta a “fase de estupenda e raríssima felicidade” que a pátria atravessava. Diz um trecho: “a vida coletiva da nação melhorou extraordinariamente. Desabou, desmoronou-se, ruiu por terra a muralha chinesa dentro da qual vivíamos emparedados, desconhecidos do mundo. Deixamos de ser um zero na tabela humana. Somos hoje um valor positivo” (“Chronica”, *Kosmos*, n. 7, 1907).

Mais adiante, o autor ressalva que ainda há o que se fazer para consolidar o ideal da civilização em nossa pátria. Segundo ele, muitas coisas continuam a enfear a cidade aos olhos dos visitantes estrangeiros: ruas mal-calçadas, gente descalça e suja andando pelas ruas, casinhas desgraciosas e lojas servidas por caixeiros em mangas de camisa, por exemplo. Contudo, estes resquícios de barbárie, quando confrontados com a lembrança do que a cidade fora há 15, 20 anos, não deixam de trazer ao poeta o alento de que a Sebastianópolis de outrora é um “pesadelo dissipado”. Esta constatação surge logo após Bilac descrever o choque que tomou quando, em certa manhã de 1891, desembarcou da Europa acompanhado por amigos estrangeiros no Cais Pharoux. A vergonha e o desgosto proporcionados pela paisagem local fez com que ele, tal qual um criminoso que foge, abalasse para sua casa, abandonando os amigos à própria sorte.

Pesadelos mais renitentes para Bilac, entretanto, eram o carnaval e a festa da Penha. A este último folguedo popular, ele dedicou uma raivosa crônica em

⁸Em outra crônica para *Kosmos*, em novembro de 1907, Bilac, ao relatar a criação de uma “Liga dos Inquilinos” por “operários, pequenos empregados e funcionários de baixa categoria”, cita a crise habitacional que tomava o Rio. Diz ele que, com as demolições e reconstruções, “o numero de casas habitáveis diminuiu em geral, porque a reconstrução é morosa. Além disso, diminuiu especialmente (...) o número de casas modestas (...) porque (...) rasgaram-se ruas largas e suntuosas, em que se edificaram palacetes elegantes e caros” (“Chronica”, *Kosmos*, n. 11, 1904). É importante notar, entretanto, que o autor, mesmo considerando legítima a organização da Liga, mantém a crise de moradia – ocasionada pela especulação imobiliária - num nível superficial, e se utiliza de ironia e humor para tratar o assunto. Ao final da crônica, escreve: “Bem mais feliz que o homem, é o caramujo, que já nasce com sua casa às costas, e que a leva consigo onde quer que vá” (idem).

outubro de 1906. Nela, o peso negativo das tradições culturais de nossa gente surge vivo e berrante:

Há tradições grosseiras, irritantes, bestiais, que devem ser impiedosa e inexoravelmente demolidas, porque envergonham a Civilização.

Uma delas é esta ignóbil festa da Penha, que todos os anos, neste mês de outubro, reproduz no Rio de Janeiro as cenas mais tristes das velhas saturnais romanas, transbordamentos tumultuosos e alucinações do instinto da gentalha (“Chronica”, *Kosmos*, n.10, 1906).

Para o escritor, a festa da Penha significava uma orgia fadada ao esquecimento, como o fora o entrudo e outras celebrações de natureza popular que, conforme ele, estariam escudadas numa raiz comum: a “implacável e insuportável Tradição” (idem).

Esta ira que Bilac devota às tradições pode – e deve - ser relativizada, entretanto, quando nos deparamos com as crônicas que o autor publica em *Kosmos* sob o pseudônimo de Fantasio. Nelas, despe-se da “seriedade que julgava necessária ostentar nas primeiras páginas” da revista e se lança em “momentos de exercício literário, distensores, lúdicos”, capazes de “configurar, ficcionalmente, o *ethos* particular carioca” (Dimas, 1983: 78, 82). Esta atitude faz com que, na crônica “A dança no Rio de Janeiro”, de maio de 1906, Bilac componha uma cartografia ampliada do Rio de Janeiro, contemplando elementos colocados em suas margens.

O que move o escritor é traçar uma “geografia moral da cidade” através da forma como se baila em seus diferentes bairros. Assim, em Botafogo “a dança é serena e majestosa como um rito religioso”. Na Tijuca, no Andaraí ou no Engenho Velho, chega-se ao baile de bonde; os cavalheiros vestem smoking, um traje entre o nobre e o plebeu; e a dança não é, como em Botafogo, uma cerimônia, mas sim um prazer. Indo ao Catumbi, adeus formalidades no bailar: enlaçam-se os corpos e aproximam-se as faces. Na Cidade Nova, por sua vez, reina o maxixe, em que os corpos não só se tocam como se colam. Por fim, chegamos à Saúde, cuja dança característica é o samba – fusão de danças. Diz o texto: “As três raças fundem-se no samba, como num cadinho. (...) O samba é (...) uma espécie de bule, onde entram separados o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e

harmônico, o híbrido café-com-leite” (“A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, n. 5, 1906).

A metáfora do café-com-leite que nos traz o texto de Bilac – ou melhor, de Fantasio – possibilita uma interpretação do Rio de Janeiro como sendo uma “cidade marcada pela ambigüidade de valores e pelo hibridismo cultural” (Velloso: 2004: 20). Entretanto, mais do que simplesmente sinalizar a presença dessa ambigüidade de valores na cartografia simbólica do Rio de Janeiro, faz-se necessário para os objetivos desta dissertação enunciar que a ambigüidade vem a ser propriamente um dos elementos mais marcantes das representações da cultura das ruas, ou popular, na literatura e na imprensa da época. Por isso, tais representações não se deixam aprisionar por uma leitura que não contemple a sua lógica polissêmica e a tensão instituída entre a alteridade de certas tradições e os preceitos culturais eurocêntricos daqueles que as retratam.

No caso específico da imprensa, é necessário considerar que a mediação com o campo cultural popular torna-se uma questão premente a partir do final do século XIX. Retomando a crônica de Bilac sobre a festa da Penha, notamos que o escritor imputa aos jornais grande parte da culpa pela perseverança das usanças bárbaras encontradas na festa. Segundo ele, os impressos “inconscientemente animam e encorajam a orgia, dando-lhe adjetivos pomposos, e continuando, não se sabe por quê, a atribuir um caráter religioso a uma festa que é apenas um carnaval disfarçado” (“Chronica”, *Kosmos*, n.10, 1906). E o autor prossegue: “Na imprensa diária⁹, há adjetivos de uso e emprego obrigatórios. Tal é o adjetivo poético, que se une a tudo quanto se refere à Penha (...) Tudo ali é poético” (idem).

Problematizando a relação entre imprensa e tradições populares naquele momento de consolidação de uma nova ordem política e social no país, bem como de uma imprensa empresarial e voltada para o mercado, devemos questionar, no

⁹ A condescendência da imprensa para com a festa da Penha não é algo restrito aos diários. Mesmo em *Kosmos* é possível perceber nuances diferentes das apresentadas por Bilac na representação das celebrações em homenagem à santa. O cronista Gil, por exemplo, nos propicia uma leitura da festa da Penha em que sobressai a resistência da tradição popular às investidas da modernidade e seu caráter dinâmico, que integra ao ritual indivíduos de classes e matrizes culturais distintas: “De todas as festas tradicionais do Rio, foi a da Penha que persistiu e ficou, enquanto as outras se desfazem e desaparecem. Empolgou o mestiço que lhe era estranho, venceu preconceito de classes esquivas, dominou como uma festa amplamente popular (“Chronica”, *Kosmos*, n.10, 1904).

entanto, o caráter de inconsciência que Bilac identifica na ação dos periódicos ao impingir uma aura idílica ao que para ele não passava de um costume bárbaro. Segundo Marialva Carlos Barbosa (2000), afigurava-se como prática corriqueira entre os jornais do Rio de Janeiro do final do século XIX e primeiros anos do XX destinar repartes maiores de sua tiragem a bairros onde ocorriam fatos de ampla repercussão, como crimes passionais, ou mesmo festas que atraíam um grande contingente de pessoas. Tal fato se dava, por exemplo, com o carnaval e a festa da Penha. Portanto, o que Bilac vê como algo incongruente no tratamento dispensado pelos impressos à romaria à Penha deve ser pensado, por outro ângulo, como sendo o indício de uma estratégia engendrada por eles para constituir o seu público-leitor, a sua audiência.

É visível a importância que passa a ter para o noticiário dos jornais daquele período o cotidiano da cidade e de seus habitantes – algo que revela a opção da imprensa por uma maior interlocução com a sociedade, numa tentativa de conquistar prestígio e mercado. Não à toa o *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, passa a ser conhecido poucos anos depois como “o popularíssimo”; slogan que nos dá uma boa dimensão de suas diretrizes editoriais e do relacionamento que o jornal pretendia travar com seus leitores. De acordo com Barbosa, que pesquisou os cinco maiores jornais cariocas¹⁰ entre os anos de 1880 e 1920, ser popular para o *JB* significava “ser o jornal dos caixeiros, dos balconistas, dos empregados de comércio, dos militares de baixa patente, dos trabalhadores em geral” (2000: 21).

A busca por uma maior penetração entre as classes trabalhadoras, no entanto, não deve ser considerada uma particularidade do *Jornal do Brasil*, configurando antes uma prática que se cristaliza entre os principais diários da cidade. O aprimoramento industrial das gráficas dos diários cariocas, que adquirem novas máquinas de composição linotipo e modernas rotativas, propicia o aumento das tiragens, fato este que se reflete na redução do preço das assinaturas. É também pouco antes do romper do século XX que se tem início a venda avulsa dos jornais. Eles passam a ser distribuídos em larga escala não só nas ruas, apregoados por meninos jornaleiros, como também em quiosques, bondes e pontes de acesso às barcas, o que contribui para a massificação da sua leitura.

¹⁰ *Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Jornal do Commercio, O Paiz e Gazeta de Notícias.*

Dirigindo-se a um público numeroso e que cultivava diferentes hábitos e rotinas, os jornais vêm-se compelidos a reduzir suas dimensões de modo a tornar a leitura mais confortável àqueles que os consomem no bonde, no trem, ou mesmo à mesa dos botequins ou à porta das casas comerciais. Para facilitar a leitura também são empregadas letras de maior corpo, especialmente nos títulos e subtítulos que começam a ganhar destaque nas folhas como recurso para capturar o interesse do leitor pela notícia. A diagramação sofre mudanças com o objetivo de proporcionar um aspecto visual mais atrativo aos periódicos. Com todas essas inovações, os jornais começam a arquivar a aparência enfadonha que o jornalista e memorialista Luiz Edmundo Ihes atribuiu:

O jornal, na alvorada do século, ainda é a anêmica, clorótica e inexpressiva gazeta da velha monarquia, coisa precária, chã, vaga, morna, trivial. Poucas páginas de texto, quatro ou oito. (...) Paginação sem movimento ou graça. Colunas frias, monotonamente alinhadas, jamais abertas. Títulos curtos. Pobres. Ausência absoluta de subtítulos. Vaga clicheria. Desconhecimento das manchetes e de outros processos jornalísticos, que já são, entanto, conhecidos nas imprensas adiantadas do norte da Europa (1957, v.4: 883).

Além do aspecto gráfico, os periódicos apresentam novidades ainda quanto à sua escrita: eles ganham, paulatinamente, uma linguagem de cunho mais informativo – em lugar dos artigos de fundo (opinativos) e das polêmicas –, e acrescentam ao debate sobre as grandes questões políticas e econômicas do momento os fatos sensacionais e os pequenos dramas humanos, dedicando

maior espaço a um tipo de notícia que, até então, estivera relegada a segundo plano: as de natureza policial. Com o mesmo objetivo assiste-se à difusão do folhetim. Quase todas as publicações do Rio de Janeiro abrem espaço ao gênero, classificado por Machado de Assis como "nova identidade literária".

Os jornais publicam também charges diárias, os escândalos sensacionais, os palpites do jogo do bicho, as notícias dos cordões e blocos carnavalescos, entre uma gama variável de assuntos, com a preocupação maior de atingir um universo significativo, vasto e heterogêneo de leitores (Barbosa, 2000: 12).

E para percorrer a cidade em busca das notícias, do furo, a reportagem de rua e seus autores, os repórteres, adquirem um novo status nas redações. Nesse ofício,

João do Rio marcou época, tornando-se um dos primeiros repórteres investigativos da imprensa brasileira.

Some-se a tudo isso a criação de colunas e seções específicas para dar voz ao leitor e encontramos um significativo rol de canais construídos pela imprensa para que fosse possibilitada uma relação mais estreita com o seu público. Exemplos de colunas dessa natureza são a “Queixas do povo”, do *Jornal do Brasil*; “Pelos subúrbios”, do *Correio da Manhã*; “Reclamações do povo”, da *Gazeta de Notícias*; e “O Paiz nos subúrbios” e “Queixas e reclamações”, de *O Paiz*. Através de cartas ou visitas às redações dos periódicos, onde podiam relatar suas queixas e pedidos a um redator de plantão, o cidadão comum passa a inserir suas demandas na pauta da opinião pública. A imprensa ganha, com isso, papel de relevo na intermediação entre indivíduos e governo, passando a integrar espaços e grupos marginalizados da cidade ao jogo da política e da cidadania.

Com base no quadro acima traçado, temos uma fotografia bastante rica dos instrumentos elaborados pela mídia para ampliar a sua capacidade de interlocução com os leitores das diferentes camadas sociais que consumiam – assiduamente ou não - os impressos. No entanto, um fator imprescindível para compreendermos estas mediações reside na observação, como propõe Jesús Martin-Barbero (2003), da lógica que preside à apreensão e significação, no pólo receptor, dos conteúdos difundidos pelos jornais. Analisar esta questão é algo que se complexifica quando constatamos que, embora a tiragem e circulação dos jornais tenham experimentado um ciclo de expansão a partir do final do século XIX, cerca de 40% da população carioca em 1906 era constituída por analfabetos.

Este dado aparentemente paradoxal faz com que seja necessário caracterizar o hábito da leitura dos jornais como uma atividade, muitas vezes, coletiva¹¹. Reunidos em grupos à noite, em saraus familiares ou mesmo nas ruas, leitores eram também aqueles que travavam contato com as notícias a partir de sua leitura em voz alta por uma outra pessoa. Assim, o leitor/ouvinte tanto agregava ao texto lido/narrado a sua visão particular do fato ou a memória de uma vivência, quanto tomava parte na construção de uma leitura ampliada que se faz pelo somatório das vivências dos que com ele participavam daquele momento ímpar de fruição das notícias. Apelando a Martin-Barbero, podemos considerar que se tratava, pois, de

¹¹ Pela análise dos mapas de circulação da época, cada exemplar de um impresso era “lido” em média por até quatro pessoas (Barbosa, 2000: 183).

uma leitura “na qual o lido funciona não como ponto de chegada e fechamento de sentido, mas ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto” (2003: 160).

Esta apropriação e contextualização da leitura de que nos fala o autor é algo subjacente também ao folhetim e, por isso, útil para explicar o papel relevante que este gênero literário e comunicacional desempenha na mediação entre os sentidos de uma cultura que se massifica e as subjetividades e temporalidades próprias às classes populares. Ao dirigir-se a um público que também lhe serve por personagem, o folhetim incorpora o próprio cotidiano do leitor à narrativa e, num movimento circular, propicia a identificação do público com os heróis da trama, mediando e também potencializando as mensagens que difunde (cf. Barbero, 2003:196).

De forma análoga ao folhetim, as charges, caricaturas, ilustrações e, posteriormente, fotografias devem ser tomadas como elementos que também cumprem a função de introduzir nos periódicos a dimensão cultural das ruas. Segundo Barbosa (2000), os elementos visuais, além de corroborar a veracidade do fato narrado (oferecendo, por exemplo, a ilustração da cena de um crime), trazem a possibilidade de um deslocamento do eixo de leitura do texto para as imagens. Ou seja, em alguns casos, a ilustração é suficiente para a interpretação do fato noticiado. Além desse aspecto, a imagem exerce um apelo mercadológico importante sobre o público, canalizando o interesse do cidadão que caminha pelas ruas, ou trafega nos bondes em direção ao seu local de trabalho, pelo conteúdo dos impressos.

Porém, o que gostaríamos de enfatizar quanto à charge e à caricatura é que artistas do traço como Kalixto, Raul Pederneiras, Gil e outros assumem, de forma bastante notável, a função de mediadores entre os diferentes espaços e culturas da cidade, transportando para os jornais e revistas os tipos e valores que observam em sua vivência boêmia entre malandros, cabrochas, sambistas e seresteiros – o “povo da lira”. Segundo a historiadora Mônica Pimenta Velloso, os caricaturistas – assim como o repórter *flâneur* João do Rio, o colunista carnavalesco Francisco “Vagalume” Guimarães e o jornalista versado em malandragem Orestes Barbosa - situam-se entre mundos sociais distintos e, com sua prática cotidiana, no seu “ir-e-

vir pela cidade”, engendram um movimento de circulação dos espaços e das formas de apreensão e significação da modernidade (Velloso, 2004: 97).

Um bom exemplo disso nos é oferecido por Raul Pederneiras, que no sábado de carnaval de 1903 publica na *Gazeta de Notícias* uma tira intitulada “Sábado Gordo”, na qual apresenta diferentes personagens em situações isoladas que revelam formas de festejar o carnaval pertinentes tanto à boa sociedade quanto ao povo da lira. Como legenda de cada quadro que constitui a tira, um diálogo entre os personagens ou o comentário do cartunista oferece respostas à pergunta: onde passar a noite de Sábado Gordo? Um desses personagens é um mulato sorridente e com pinta de malandro apresentado como “Chico, sujeito escovado” que “não sabe onde ainda vai passar a noite, mas provavelmente será no xadrez” (*Gazeta de Notícias*, 21 fev. 1903, p.1). Ainda outro personagem é uma mulher cujas roupas denotam sua condição social contrastante com a das senhoras elegantes caracterizadas em outras das situações da tira. Ela diz, como quem convida uma amiga: “Hoje vai ter um baile *bão* com clarinete e bombardão” (idem).

Os caricaturistas trazem, assim, não só a presença corporal daqueles tipos para quem o projeto da cidade moderna representava uma cidadania de segunda ordem, mas também os registros da linguagem e as gírias – signos de alteridade – de uma parcela significativa da população carioca. Este fato pode ser comprovado no artigo “A capoeira”, de Lima Campos para a revista *Kosmos*. Nele, o traço de Kalixto (ver figuras 1 e 2) dá vida a uma renhida luta entre dois exímios capoeiras que gingam e despedem os golpes da luta. Abaixo de cada ilustração, uma legenda apresenta os movimentos da capoeira – bem ao ensejo etnológico da crônica, que pretende caracterizar a luta como um bem simbólico mestiço e autenticamente brasileiro¹² – e a fala de um personagem que, num plano narrativo paralelo ao do texto, descreve o entrevero com a propriedade e o linguajar dos integrantes das maltas de capoeiras, como por exemplo: “Grimpei, perdi a estribeira, cocei-me, déia de mão na barbeira e... ia sapecar-lhe um rabo de galo quando o cabra

¹² “Criou-a [a capoeira] o espírito inventivo do mestiço, por que a capoeira não é portuguesa nem é negra, é mulata, é cafuza e é mameluca, isto é – é cruzada, é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atávicos e com adaptação inteligente, a navalha do fadista da *mouraria* lisboeta, alguns movimentos sambados e simiescos do africano e, sobretudo, a agilidade, levipedez felina e pasmosa do índio” (“A capoeira”, *Kosmos*, n.5, 1906).

cascou-me uma lamparina que eu vi vermelho!” (“A capoeira”, *Kosmos*, n. 5, mai. 1906).

Por todos esses aspectos, a imprensa da *Belle Époque*, não obstante o seu engajamento no projeto de modernização social e urbana do Rio de Janeiro, abre brechas para o que podemos denominar de uma cultura popular carioca que se sedimenta por meio de uma série de encontros e tensões entre práticas e temporalidades de diferentes matrizes. Encontrando novos meios e espaços para reverberar suas sonoridades, danças e sentimentos – além da própria imprensa, a indústria fonográfica, o cinematógrafo, os cabarés, o teatro, os chopes berrantes, a publicidade etc -, e uma ideologia que se move pela invenção de uma identidade brasileira, essa cultura de que falamos passa a ocupar lugar central no imaginário da cidade e do próprio país, funcionando como instrumento simbólico de convergência e coesão social. Entretanto, não se deve perder de vista a mitificação de uma unidade simbólica que seria pertinente a esta cultura, e muito menos as ambigüidades que conformam as suas representações.



Figura 1: “A capoeira”, *Kosmos*, n.5, mai. 1906.



Figura 2: “A capoeira”, *Kosmos*, n.5, mai. 1906.

1.2

O carnaval como arena de territorialidades e circulação cultural

No domingo de carnaval de 1902, o *Jornal do Brasil* publicou, em sua primeira página, um artigo intitulado “Semana do Zé Pereira”, no qual historia a festa (cujas origens tributa às saturnais da Roma antiga, celebração que, por sua vez, guardava resquícios de ritos de povos ancestrais como os egípcios, babilônios, hebreus e gregos) e traça um panorama das formas assumidas pelo carnaval em algumas nações. Quanto a este último aspecto, o texto sugere que o carnaval adquiria características específicas em função dos valores e da cultura de cada país. Assim, na Inglaterra, reproduzia a fleuma e a discrição próprias aos ingleses, que, diferente da alacridade dos latinos, comunicavam sua alegria somente na intimidade das festas familiares; na Alemanha, congregava elementos de todas as “raças” que compunham a Confederação Germânica; na Espanha, recendia a grosseria e vulgaridade; na Rússia, apresentava-se tão frio quanto o clima local; e em Portugal, Itália e França, substituíra seus antigos festejos por espetáculos de “alta cultura e alta elegância” (“Semana do Zé Pereira”, *Jornal do Brasil*, 9 fev. 1902, p. 1).

Com relação ao Brasil (e, sobretudo, ao Rio de Janeiro), o jornal afirma que o nosso carnaval mantinha, como em poucos lugares, o espírito efusivo de Momo. Contudo, uma ponta de nostalgia perpassa o texto, fazendo-nos vislumbrar um

carnaval que, no passado, excedera em fausto e espirituosidade os folguedos daqueles primeiros anos do século XX:

Certo que se foram os tempos gloriosos da Folia opulenta em que nos cofres das sociedades caíam os contos de réis com a desdenhosa indiferença que hoje nem aos níqueis se professa. Os cortejos de pompa oriental, colgados de veludos e sedas, as embaixadas a D. Manuel, recamadas de ouro e pedrarias, os bailes deslumbrantes, os festins de Lucullo... são apenas recordações históricas, lembranças com saudade (ibidem).

A mesma nostalgia se manifesta em outro artigo publicado também no *Jornal do Brasil*, em 1903. Após discorrer sobre as comemorações do tríduo de Momo em Roma, Veneza, França, Espanha e Lisboa, o autor afirma que “o Rio já teve um carnaval elegante, rico, quase artístico. Havia muito dinheiro e muita alegria. Hoje, faltam ambas as coisas. A folia de agora é indigente e chorona. Ri por um dos olhos da máscara, chora pelo outro” (“Rapsódia carnavalesca”, *Jornal do Brasil*, 22 fev. 1903, p.1).

Tomando de empréstimo a imagem evocada pelo jornal, podemos propor que a máscara teatral constitui, de fato, uma metáfora de grande valor simbólico para a consideração do imaginário acerca do carnaval e de suas representações na imprensa brasileira do final do século XIX e primórdios do XX. Ela revela, em primeiro lugar, a concepção - bastante arraigada entre as camadas afinadas com os ideais cosmopolitas da modernidade européia - de que as manifestações carnavalescas deveriam ser valorizadas por seu esplendor artístico, cujo modelo era encontrado nas suntuosas mascaradas e passeatas do carnaval de Veneza¹³, que inspiraram, no Rio de Janeiro e em outras cidades, a constituição de sociedades voltadas à promoção de empréstimos que primavam pela pompa e pelo luxo - como veremos mais adiante.

Mas a imagem da máscara que ri por um dos olhos e chora pelo outro oferece-nos também uma boa medida da ambigüidade que se interpunha às representações do carnaval em narrativas encontradas nos periódicos da época. Ambigüidade esta que faz com que, mesmo desqualificando a folia carioca como “indigente e chorona”, o redator do *Jornal do Brasil* finalize o artigo acima citado com uma verdadeira profissão de fé no ideal carnavalesco: “Não vale, porém,

¹³ Não à toa, uma das primeiras grandes sociedades surgidas no Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1850, teve por nome União Veneziana.

desanimar. Momo não se deixa vencer com duas razões e conta ainda nesta terra uma dose respeitável de amigos e admiradores” (idem).

O saudosismo e a negatividade que nos revelam os trechos acima constituem, de certa forma, um fenômeno que encontramos mesmo na atualidade, parecendo, desse modo, cristalizar-se como uma característica atemporal do carnaval carioca¹⁴. No século XIX e princípio do XX, contudo, a imprensa constantemente deixava transparecer grande desconfiança com relação aos festejos carnavalescos cultivados por parte da população carioca, chegando mesmo em alguns momentos a aludir à “morte” do carnaval. Este juízo manifestou-se, principalmente, a partir da segunda metade do XIX e encontrava-se associado à concorrência do entrudo (tradição herdada de Portugal que representou durante aproximadamente três séculos o principal folguedo carnavalesco do país) ao dito “verdadeiro carnaval”, ou “grande carnaval”, que deve ser tomado aqui pelos préstitos das grandes sociedades, pelos bailes nos clubes aristocráticos, enfim, pela festa *chic* elaborada ou gozada pelas elites do Rio de Janeiro.

De acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz, entrudo era sinônimo do antigo carnaval português: “o termo significava entrada, segundo dizem, sendo celebrada para festejar a entrada da primavera (...). Com a implantação do Cristianismo, passou a se realizar do Sábado Gordo à Quarta-Feira de Cinzas” (1992: 30). Ainda conforme Queiroz, o entrudo português caracterizava-se, a princípio, por uma festa entre famílias, e se compunha de uma série de pequenos rituais: cortejos burlescos seguindo os bonecos Entrudo e Dona Quaresma; ágapes em que eram consumidos chouriços, salpicões, presuntos, salsichas e outras iguarias à base de carne; troças entre sexos ou entre famílias, com banhos involuntários de água ou líquidos repugnantes, arremesso de farinha, cinzas e lama; grupos de mascarados; e, finalmente, bailes e danças tradicionais.

Com o passar dos anos, informa a autora, o entrudo foi deixando o cenário familiar para ganhar as ruas das cidades portuguesas. Nelas, a partir do final do

¹⁴Tais sentimentos podem ser constatados, por exemplo, em comentários de estudiosos e apreciadores dos desfiles das escolas de samba que, freqüentemente, demonstram-se ciosos quanto às transformações de caráter econômico e social que as agremiações carnavalescas experimentam e, saudosistas dos préstitos de outrora (nos quais o “samba no pé” e a participação da comunidade na definição do enredo e demais elementos próprios aos desfiles afiguravam-se como preponderantes sobre fatores como a mídia, o “marketing”, os patrocinadores, o jogo do bicho etc), apregoam a decadência das escolas de samba.

século XVIII, sobressaiu-se no folguedo a feição de guerra entre os sexos, com moças acertando de suas janelas possíveis pretendentes com esferas que continham líquidos perfumados. Entretanto, apesar da liberdade comportamental do entrudo, as hierarquias sociais se mantinham em meio ao jogo, de maneira que “a luta entre os sexos tinha lugar no interior das categorias sócio-econômicas, e não entre uma categoria e outra” (idem: 33).

No Brasil, a guerra dos limões e laranjas de cheiro (pequenas esferas coloridas de cera contendo água limpa ou líquidos perfumados) entre os sexos apresentava-se como uma das faces do entrudo – na verdade, a mais delicada e lúdica delas, se tomarmos as descrições de memorialistas e escritores. Ao lançarmos nosso olhar sobre as diferentes formas assumidas por esta tradição no Rio de Janeiro do final do Império e primórdios da República (em que pese os espaços da casa e da rua e as classes sociais envolvidas na brincadeira), podemos galgar uma melhor compreensão das motivações imbuídas na perseguição ideológica de que foi alvo o entrudo. Para tanto, não devemos perder de vista as dramatizações sociais presentes na brincadeira de carnaval, tal como sugere Queiroz.

Assim, cabe ressaltar que nos salões familiares, clubes e confeitarias da moda, o entrudo tinha o significado de diversão e reforço de laços de pertença social. Por ocasião do carnaval, os membros da elite do Rio de Janeiro se visitavam e participavam de animadas batalhas em que as armas eram as bisnagas e limões de cheiro, numa celebração que ocupava a esfera do lar e possuía a função de congregar famílias de uma mesma classe social. Em primórdios do século XIX, o entusiasmo pelo entrudo na Corte era tamanho que o pintor Jean Baptiste Debret, observando os preparativos carnavalescos do Rio de Janeiro, escreveu que estes consistiam quase que exclusivamente na “fabricação de limões de cheiro, atividade que ocupa toda a família do pequeno capitalista, da viúva pobre, da negra livre” (apud Eneida, 1987: 20).

Nessa indústria rudimentar, os escravos auxiliavam seus senhores na confecção do apetrecho carnavalesco. Já nos dias de entrudo, tinham a função de municiar os celebrantes com bandejas de limões de cheiro e preparar a ceia que era servida aos convidados da casa. Porém, longe do olhar dos senhores brancos, os escravos reuniam-se em tumultuosos combates de água, líquidos fétidos e farinha nas proximidades dos chafarizes e nas praças da cidade, sendo recorrente,

nessas ocasiões, a prática de clarear o rosto com polvilho e pós-brancos. Procediam, desse modo, à carnavalização das hierarquias e papéis sociais caros às elites dirigentes.

O entrudo dos negros guardava uma relação direta com a rua, espaço em que a burla à disciplina e aos preceitos de obediência era mais propícia e onde a brincadeira arrebanhava não apenas escravos, mas também ex-escravos e brancos pobres – muitos dos quais moradores dos cortiços e estalagens -, entre outros atores. Segundo Peter Fry, Sérgio Carrara e Ana Luiza Martins-Costa, foi justamente o entrudo das ruas que se transformou num “problema público e perseguido pela polícia e autoridades municipais na segunda metade do século XIX” (1988: 241-244).

Em diversos relatos de época, o entrudo das ruas teve ressaltado o seu caráter de coação física e moral, como o descreve, por exemplo, o historiador Américo Fluminense:

Havia grande prazer nesse jogo brutal. Em algumas ruas, grupos entrudescos agarravam os transeuntes a pulso, violentando-os, metiam-nos dentro de uma tina e, por sobre carga, toda uma família de folgazões despejava sobre a vítima jarros e barris d’água. Visitar alguém nesses três dias era uma temeridade. Só se animavam a fazê-lo os que achavam graça no banho a força... ou não tinham escravos para abastecer a sua casa do precioso líquido. Assim, o banho chegava a ser providencial (“O carnaval no Rio”, *Kosmos*, n. 2, fev. 1907).

Brutal (como ressalta Fluminense), bárbaro, porco e selvagem eram alguns dos adjetivos comumente utilizados pelos jornalistas e homens de letras para qualificar o jogo do entrudo. É lícito afirmar que a imprensa – em companhia das autoridades e da polícia, e embasada pelo pensamento higienista que conferia legitimidade ao argumento de que a brincadeira de carnaval se afigurava como um agravante a constipações e doenças como bronquite, pneumonia, pleuris e febre amarela – ocupou lugar proeminente na vigorosa campanha contra entrudo. Tal campanha contribuiu, em diversas ocasiões, para a proibição - de efeito pouco duradouro, na maioria das vezes - do folguedo¹⁵.

¹⁵ A cronologia apresentada na publicação *Memória do Carnaval*, da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, por exemplo, registra alvarás e portarias impedindo o entrudo em 1604, 1680, 1691, 1808, 1810 e 1853. Eneida (1987: 23), citando Vieira Fazenda, relata tentativas de sustar o folguedo também em 1612, 1686, 1784, 1818 e 1857. Sobre a campanha da imprensa contra o entrudo, ver Pereira, 1995.

Porém, como forma de alcançarmos uma melhor compreensão das motivações envolvidas na perseguição ao entrudo, faz-se necessário ampliar o campo de visão para além da preocupação de ordem médica e de sua imagem de hábito grosseiro e vulgar para considerar as tensões existentes entre o folguedo e os processos sociais em voga na transição de um sistema assentado em bases patriarcais e escravistas para o novo modelo social cingido pelo projeto da República. Sob este viés, cabe considerar que o entrudo, por ter se caracterizado como uma prática que não permanecia restrita a um determinado grupo social, e tampouco a espaços privados e disciplinados, propiciava o deslocamento de signos de hierarquia e diferenciação social. Quanto a isso, é interessante notar alguns códigos de conduta inerentes aos praticantes do entrudo na seguinte narrativa de França Júnior:

Os garotos estabeleciam-se nas ruas, às portas das vendas e dos armarinhos, com imensas gamelas cheias de água, com seringas de todos os tamanhos e grandes provisões de vermelho, cal, pós-de-sapato etc.

Ai daqueles que lhes passasse pelos domínios.

Se era sujeito decentemente vestido, gritava o general-em-chefe para o batalhão de seringueiros: ‘Preparar, apontar, água!’.

E a vítima, perseguida pelos esguichos que partiam de todos os lados, ou dava às de vila-diogo ou escondia-se no primeiro corredor próximo.

Se o infeliz era maltrapilho ou tipo, como vulgarmente se diz, de poucas roupas, os garotos perdiam a cabeça, corriam para ele, pegavam-no como se pega um touro à unha e zás... metiam-no dentro da gamela d’água.

Abarrotado de cólera, vociferando os maiores impropérios contra os circunstantes, o pobre-diabo erguia-se do banho disposto a quebrar a cara de alguém. (...) Alguns combatentes, porém, tolhiam-lhe os movimentos enquanto outros lhe iam empastando a cara com pós-de-sapato, alvaiade e vermelhão (apud Eneida, 1987: 21).

A cena descrita aponta-nos a existência de uma lógica de gradação hierárquica no tipo de tratamento dispensado pelos “garotos” às vítimas de suas seringas. Por essa lógica, o indivíduo que aparentasse uma condição social humilde, vestindo roupas esfarrapadas – provavelmente, algo que o aproximava de seus algozes -, recebia o “castigo” mais violento e ultrajante: imersão na gamela d’água e empastamento do rosto. Já o sujeito trajado decentemente recebia uma pena, digamos, um tanto quanto branda: esguichos d’água que não o impediam de correr e se abrigar em algum canto protegido. Contudo, se a posição social ostentada pela vestimenta escalonava o grau de perversão da brincadeira,

não livrava os membros das classes mais abastadas de serem ensopados tal qual cidadãos pobres, embora fossem poupados de uma humilhação maior como o pó-de-sapato e o alvaiade cobrindo a face. Com base nessas observações, podemos inferir que o rito do entrudo tornava inócuos - em certo grau - os signos que denotavam, no plano da vida diária, a identidade da classe senhorial; reduzindo, por conseguinte, a distância que separava as classes dominantes dos estratos mais baixos da pirâmide social.

Assim, de acordo com a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, numa cidade como o Rio de Janeiro, onde cada vez mais se tornava difícil “estabelecer à primeira vista a condição dos negros como escravos ou libertos, em que o anonimato já podia esconder rostos e histórias de vida e em que o olhar senhorial já era incapaz de, por si só, manter o controle e a disciplina, a questão [da oposição ao entrudo] parecia residir na impossibilidade de garantir que as regras e hierarquias fossem mantidas no interior da brincadeira” (Cunha, 2001: 58).

Para Fry, Carrara e Martins-Costa, entretanto, o atrito entre os preceitos hierárquicos da aristocracia brasileira e a dramatização social ocasionada pelo entrudo tinha um motivo um pouco diverso. De acordo com eles, o caráter eminentemente hierarquizado da brincadeira de carnaval, com práticas e espaços distintos consagrados à diversão de brancos e negros, infligia o ideal republicano de um país pretensamente igualitário, em que indivíduos de raças diferentes se reconhecessem mutuamente como cidadãos brasileiros. Entretanto, como ironicamente revelam os autores, este argumento comporta uma ambigüidade: não é possível saber se a motivação dos detratores do entrudo se respaldava na “indignação frente à impossibilidade de os negros revidarem os ataques dos brancos, ou ao temor de que se julgassem com o direito de fazê-lo” (1989: 245).

Além disso, sustentam Fry, Carrara e Martins-Costa, a campanha contra o entrudo guardava uma relação estreita com o novo significado social que o espaço público adquiria. Numa sociedade que se urbanizava e aspirava à modernidade capitalista, era essencial que a rua deixasse de ser a extensão do espaço das casas e se preparasse “em termos estéticos, higiênicos e disciplinares para a emergência de uma nova elite urbana republicana e abolicionista que necessita de um cenário condizente com as novas prerrogativas políticas que se arroga” (idem: 244).

Esta última hipótese vai ao encontro do que já frisamos na primeira parte deste capítulo quanto ao embate e a mediação, no Rio de Janeiro da década de

1900, entre os ideais e representações da modernidade e das tradições ostentadas pelas camadas populares. Não devemos perder de vista que o entrudo se achava visceralmente ligado ao imaginário do Brasil colonial e, por esse motivo, urgia que fosse relegado ao passado, liberando terreno para a consolidação de um ambiente carnavalesco elegante e requintado, espelho do carnaval europeu, como – de forma irônica – sugere a seguinte nota do *Jornal do Brasil*:

Guilherme da Silva Paixão e Orlando Rodrigues foram em outros tempos temíveis no jogo do entrudo.

Anteontem apertaram-lhes as saudades daqueles belos dias em que a gente não saía à rua que não se transformasse num pinto molhado, como se diz comumente.

E puseram-se a jogar o entrudo... Água daqui, água dali; seringas, baldes d'água, tudo veio para a rua Machado Coelho como nos outros tempos.

A polícia da 7^a, porém, é que, nestas eras de progresso, não está para retrocessos e trancafiou a ambos no xadrez onde lhes fez uma lenga-lenga, observando-lhes que agora só são permitidos confetes e nada mais no entrudo que, aliás, ainda não chegou (“Saudade do entrudo”, *Jornal do Brasil*, 7 jan. 1901, p. 2).

Na verdade, podemos sustentar que não apenas o entrudo, mas toda uma série de práticas e manifestações festivas que congregavam as camadas mais humildes da população carioca, como os cucumbis, cordões, ranchos, zé-pereiras e outros grupos carnavalescos, estava em dissonância com os padrões que deviam reger o carnaval. Desse modo, segundo a lógica cultural dominante - legitimada em grande medida pela imprensa -, o “verdadeiro carnaval” encontrava-se deslocado da prática popular, tendo por marco a introdução na cena carnavalesca do Rio de Janeiro de novidades como os bailes à fantasia¹⁶ e, sobretudo, os préstitos das grandes sociedades.

Surgidas por volta de 1855, as grandes sociedades (com destaque para os clubes Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo, que congregaram o maior número de sócios e entusiastas ao longo da história dessas agremiações carnavalescas) constituíram durante décadas o ponto alto do carnaval do Rio de Janeiro. Um bom panorama dos valores culturais e estéticos por elas representados pode ser encontrado no relato que o folclorista Mello Moraes Filho

¹⁶Segundo Edigar de Alencar (1985: 56), o carnaval carioca começa a se libertar do que classifica como grosseria do entrudo no ano de 1835, quando no dia 7 de fevereiro realizou-se, no Hotel d'Itália, o primeiro baile a fantasia da cidade.

nos oferece do préstito de estréia do Congresso das Sumidades Carnavalescas – considerada a primeira grande sociedade do carnaval carioca –, em 1855:

Os clarins escoceses do regimento dos *highlanders* formavam-lhe a retaguarda, antecedendo ao carro do D. Quixote, o cavaleiro da Mancha, que fazia tremular, com a galhardia do herói de Cervantes, o pendão admiravelmente trabalhado das Sumidades.

Todos os caleches – e deviam ser mais de doze – eram tirados a duas parelhas lindíssimas, ajaezadas com grandeza. (...).

Caleches com Baiadeiras, Mandarins, Nobres do Cáucaso, Benevenuto Cellini, Fernando o Católico, o duque de Guise; grupos a cavalo, caracterizados como o duque d’Alba, Carlos V, o conde de Provença, Tadeu Kosciuszko; *phaetontes* em que se repimpavam o Dr. Dulcamara, pregoeiros, etc., constituíam o pomposo préstito do Congresso, que, em sua marcha triunfal por uma estrada de folhas verdes e aromáticas, ao dardejear das luzes que semelhavam abóbadas de fogo, às aclamações populares e às catadupas de flores e harmonias, entrava vitoriosamente no grande carnaval.

Por este trecho, podemos perceber com nitidez a forma como os artífices do Congresso das Sumidades Carnavalescas – entre os quais se encontravam escritores e homens de imprensa como José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida – transpuseram para as ruas do Rio de Janeiro elementos e personagens que denotavam uma íntima comunhão com o paradigma cultural europeu. De certo modo, esta é uma característica que pode ser atribuída também às agremiações sucedâneas do Congresso das Sumidades Carnavalescas.

É certo que os préstitos das grandes sociedades experimentaram, de 1855 à primeira década do século XX, sensíveis mudanças: tornaram-se mais luxuosos e elaborados, empregando artistas, modistas e escultores para a confecção de fantasias e elaboração de carros alegóricos; passaram a exprimir, através dos chamados carros de crítica, um humor mordaz quanto aos acontecimentos políticos do ano; atrelaram-se à campanha abolicionista e republicana, demonstrando sua maior inserção no contexto político e social do país; perderam o caráter familiar ostentado em seus primórdios, passando a contar com vedetes e atrizes em fantasias provocantes como figuras centrais de seus cortejos... Contudo, as grandes sociedades mantiveram-se fiéis à tradição e ao imaginário cultural do carnaval europeu, muito embora não se esquivassem à ambigüidade constatada, por exemplo, na presença de figuras típicas do carnaval popular em seus préstitos,

como os diabinhos (em geral, capoeiras que ocultavam navalhas sob a cauda da fantasia e se encarregavam da proteção aos carros da sociedade¹⁷).

De acordo com Cunha, as grandes sociedades se propuseram à tarefa de zelar pelo bom gosto do carnaval carioca, exercendo perante as massas uma espécie de pedagogia civilizadora, cujo objetivo era apagar as diferenças culturais e produzir uma festa homogênea, em que todos os súditos de Momo comungassem dos mesmos valores:

As sociedades, com o apoio entusiástico da imprensa, de literatos, intelectuais e homens públicos da Corte, queriam impor ao Carnaval um programa (...) de caráter eminentemente “civilizador”, para a “gente preta” das ruas e para as famílias pouco educadas que, por um dá cá essa palha, retomavam hábitos do passado. Pretendiam não apenas superar o estruído, fazê-lo cair no esquecimento em nome do progresso e da elegância de uma cultura europeizada e auto-representada como superior às tradições locais, mas dissolver o carnaval individual dos máscaras avulsos na manifestação coletiva das “idéias” (...).

O programa das sociedades era assim substituir a forma individualista e anárquica do Carnaval carioca por uma brincadeira organizada, intelectualizada e comandada do alto dos carros ou dos salões das grandes sociedades e expurgada das impurezas populares (idem: 98).

Contudo, é preciso frisar que este projeto de uma festa expurgada das “impurezas populares” não representou, efetivamente, a homogeneização civilizatória do carnaval carioca em detrimento de suas tradições populares. Ao contrário, as primeiras décadas do século XX assistiram à proliferação de cordões, ranchos e outros grupos carnavalescos que expressavam formas rituais intrinsecamente ligadas às tradições e experiências dos segmentos populares da capital da República. Para dar conta deste fenômeno, propomos aqui pensá-lo como reflexo de um duplo processo, no qual nos deparamos, por um lado, com a necessidade de territorialização de alteridades, operada muitas vezes através das próprias brechas e mecanismos da nova ordem social, e, por outro lado, com um

¹⁷ Demonstrando o preconceito com relação a figuras típicas do carnaval popular, o memorialista Luiz Edmundo oferece-nos uma boa descrição da participação dos capoeiras na festa: “Em 1901-2-3, já não existiam capoeiras à frente de bandas militares; a coragem do chefe polícia republicano nos livrou dessa indesejável malta (...). Cá ficaram, no entanto, os amadores que, se não freqüentavam as escolas ao ar livre, onde se ia cultivar o tenebroso jiu-jitsu americano, ainda se adestravam na arte de bem-aplicar no próximo uma boa rasteira, uma cocada ou um rabo-de-arraia... Pelos dias de loucura carnavalesca, a alegria e a cachaça acendem os ânimos desses tradicionalistas. E o homem colonial é o que encontramos na rua vestido de diabo, tendo uma navalha dissimulada na extremidade de uma cauda enorme ou então guardando, sob as dobras macias de um misterioso dominó, um furador de café ou um facão de cozinha” (1957, v. 4: 823).

complexo sistema de intercâmbio ou circularidade cultural, em que as manifestações populares têm os seus sentidos atravessados e remodelados pela cultura hegemônica, ao mesmo tempo em que também lhe fornece novos referenciais simbólicos.

Sobre os cordões e ranchos, em primeiro lugar, cabe considerar que, apesar de algumas significativas diferenças existentes em sua história e forma ritual, constituíram, em grande parte das crônicas e notas que encontramos nos jornais pesquisados, um ente indistinto na classificação de grupos, pequenas sociedades ou mesmo cordões dadas a eles pela imprensa. E é justamente com base nessas representações que os tomaremos para efeito das análises constantes nesta dissertação.

Segundo Rachel Soihet (1998: 73), respaldando-se nos escritos de Marisa Lira, o surgimento dos cordões se deu no último quartel do século XIX com a fundação, por Mestre Valentim, do Os Invisíveis. Pesquisando na imprensa carioca, Eneida (1987: 103) encontrou a primeira referência a um cordão (o Estrela da Aurora) em 1886. Já na cronologia do carnaval carioca que apresenta a publicação *Memória do Carnaval*, da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, encontramos menção ao desfile, em 1880, da Sociedade Carnavalesca dos Cucumbis, “primeiro cordão organizado do Rio de Janeiro” (1991: 22).

Esta última informação reforça a tese postulada por diversos cronistas e historiadores do carnaval carioca de que os cordões tiveram sua raiz nos cucumbis (ou congos). Quanto a esta tradição, é relevante destacar seu caráter eminentemente étnico. De acordo com Mello Moraes Filho (1979), os cucumbis eram grupos formados por negros de distintas nações africanas que se reuniam nas festas do Natal e no entrudo, em certas casas e nos tablados construídos em praças e ao lado de igrejas, para apresentações de Chegança dos Mouros e Marujadas. Segundo o autor, os grupos de cucumbis foram trazidos para a Corte por ex-escravos baianos e seus descendentes e “constituíram-se em sociedades carnavalescas, distinguindo-se elas pelas legendas de ouro, bordadas nas sedas dos seus estandartes” (1979: 110).

Fantasiados com penas e tocando instrumentos como chocalhos, ganzás e pandeiros, os integrantes dos cucumbis cantavam melodias em dialetos africanos, intercalando versos em português, e representavam através de danças uma batalha entre grupos inimigos. Nessa espécie de auto, o filho do rei dos Congos é

assassinado por inimigos e depois ressuscitado pela magia do feiticeiro da tribo. Em virtude de tal mitologia, segundo Moraes Filho, sobressaía-se nos cucumbis personagens como “o Rei, a Rainha, o Capataz, o Língua, o Quimboto (feiticeiro), um ou mais Mametos [crianças], o Caboclo, etc., príncipes, princesas, embaixadores, augures e cinquenta outros comparsas que dançam, tocam e executam os coros” (ibidem). E como antagonistas dos africanos, havia os índios – o que revela o papel relevante exercido pelos povos autóctones nas festas e nos cultos afro-brasileiros¹⁸.

Desse modo, vemos já nos cucumbis alguns dos elementos que se fariam presentes nos cordões do final do século XIX e princípio do XX: índios (ou caboclos) trajando cocares e penas e portando, algumas vezes, serpentes e lagartos vivos; reis; rainhas etc. Renato de Almeida (apud Eneida, 1987: 101), estudioso da música popular brasileira, refere-se a outros personagens que também eram comumente encontrados nos cordões, como palhaços com seus guizos e chocalhos, diabinhos, morcegos, mortes e velhos (foliões com grandes máscaras que se vestiam com sobrecasacas rotas, portavam cajados e imitavam em seus passos de dança – conhecidos como letras - os modos de dançar e cumprimentar dos nobres da corte, produzindo assim uma caricatura social).

Uma boa descrição dos préstitos dos cordões nos é oferecida pelo seguinte trecho do *Correio da Manhã*:

O 1º dia [de carnaval] foi esgotado com eloquência e saber pela rapaziada escovada que constitui essa grande e respeitável instituição pátria denominada: Povo da Lira. A nota ardente que queimava corações e consciências foi dada pela entidade elevadíssima que se conhece sob a designação de grupo.

Um só minuto não foi esgotado sem que os tambores e bombos atroassem céus e terra com os seus significativos “Zé Pereiras”. À frente, com convicção do alto papel que desempenhava, vinha a passo lento a porta-estandarte empunhando a bandeira, em cujos cantos se enxergavam as coroas e palmas conquistadas nos anos anteriores. Em seguida, fazendo abrir alas entre a multidão, dançava o velho, armado de luneta e cajado, tudo dourado, cansado com as vestimentas de cores vivas acaneladas de debruns e lantejoulas de ouro e prata. Depois os palhaços, os dominós, os índios, os chocalhos e pandeiros, completando a barulhada. E terminava um, seguia logo o outro, com o mesmo ardor, trazendo alguns deles bem afinadas bandas de música.

¹⁸Segundo Muniz Sodré (2002: 60), os integrantes de certos credos afro-brasileiros vêem os índios como os donos originais da terra e, por isso, prestam reverência aos caboclos em seus cultos do mesmo modo que aos antepassados ilustres da comunidade negra - os Eguns.

E o povo se afastava deixando passar os foliões, os incansáveis festejadores de todos os carnavais (“Momo”, *Correio da Manhã*, 6 mar. 1905, p. 1).

Em face da diversidade de tipos que desfilavam de forma anárquica, na cadência ditada pelo batuque de tambores, caixas e pandeiros, podemos fazer coro à afirmação de Cunha de que os cordões, mais que simplesmente reavivar a memória de antigas celebrações dos africanos que chegaram ao Brasil como escravos, arrebanhavam uma extensa gama de figuras e manifestações do velho carnaval de rua do Rio de Janeiro, sugerindo, assim, “uma federação de tradições renegadas” e “revitalizando os personagens da tradição carnavalesca” (2001: 181). Tal conclusão, além de não elidir os vastos significados da cultura afro-brasileira que vicejavam nesses grupos¹⁹, nos é útil para situar os cordões como um amálgama de diferentes experiências e sensibilidades latentes entre os diversos grupos de trabalhadores pobres do Rio de Janeiro.

Assim como no caso dos cordões, também podemos – e devemos – ressaltar a forte presença do componente étnico nos ranchos carnavalescos, descritos por muitos autores como cordões bem-comportados. Esse argumento se reforça quando atentamos para o fato de que a tradição dos ranchos de carnaval principiou no Rio de Janeiro a partir do reduto de negros baianos da Cidade Nova – a Pequena África. Na historiografia do carnaval carioca, consta que o tenente da Guarda Nacional Hilário Jovino Ferreira foi o responsável pela transposição dos ranchos de reis, tradicionais nas festas natalinas da Bahia, para o tempo profano do carnaval, como afirma o cronista Jota Efegê:

Chegando ao Rio a 17 de junho de 1872 (...), o baiano Hilário Jovino Ferreira trazia a idéia de lançar o rancho, diversão originária dos pastores natalinos, no Carnaval carioca. E, pouco depois, numa reunião no Café Paraíso, que existiu na rua Larga de São Joaquim (atual Marechal Floriano), ponto de encontro de seus conterrâneos, gente da ‘boa terra’, estabeleceu-se a fundação do rancho Rei de Ouros (1982: 225).

Na entrevista referida por Efegê, Hilário relembra que, à época que fundou com amigos o Rei de Ouro (ou Ouros, como aparece em alguns livros), existiam

¹⁹ Muniz Sodré argumenta que, nos cordões, a afirmação dos valores culturais africanos definia-se não só por gestos, sinais, cantos e símbolos, mas, sobretudo, por um movimento de “reterritorialização (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma circulação das intensidades de sentido da cultura negra” (1998: 36).

outros ranchos no Rio de Janeiro, como o Dois de Ouro – do qual se desmembrou o próprio Rei de Ouro. O que parece ter diferido este rancho dos demais foi, justamente, a inovação de aproveitar os dias de carnaval para sair às ruas, atitude justificada por seu fundador como forma de angariar a simpatia dos cariocas, uma vez que, segundo ele, “o povo não estava acostumado com isso [ranchos de reis]” (apud Moura, 1995: 88). Os ranchos, dessa forma, adaptavam-se ao contexto festivo do Rio de Janeiro e davam mostras de sua capacidade de negociação e mediação com as forças culturais e políticas da época.

Segundo Roberto Moura, a capacidade de orientar-se pelo “princípio de realidade” foi primordial para que esses grupos de foliões pudessem conquistar lugar proeminente no carnaval carioca:

As características organizacionais das novas instituições populares, já com a preocupação de se legitimar ante o poder público, aceitando em sua estrutura interna algumas de suas regras, mostra o norteamento dos novos líderes por um princípio de realidade, que também determinaria alianças destes grupos com indivíduos solidários vindos das camadas superiores, capazes de avalizá-los e protegê-los contra as perseguições da polícia, e de mobilizar recursos para seus gastos carnavalescos (1995: 89).

Na verdade, a partir dos primeiros anos da década de 1910, os ranchos adquirem, gradualmente, lugar de destaque no carnaval carioca, com seus préstitos desbancando os desfiles das grandes sociedades e firmando-se como a mais importante atração do carnaval de rua - status que manteve, segundo Efegê (1982), até aproximadamente meados da década de 1940. Tal fato pode ser em parte creditado à adoção de um estilo mais elaborado em seus desfiles, tendendo ao luxo e a enredos rebuscados, e também ao respaldo e incentivo de uma parcela significativa da imprensa, em especial o *Jornal do Brasil*, que, em 1911, passa a patrocinar o desfile dos ranchos pela avenida Central. O que nos interessa por hora, entretanto, é ressaltar a existência, nos primeiros anos do século XX, de laços estreitos entre a tradição dos ranchos e as celebrações e rituais dos baianos que se fixaram no bairro da Cidade Nova, estabelecendo naquela parte do Rio de Janeiro um reduto da cultura afro-brasileira.

Com relação a esse ponto, podemos nos valer do fato de que os ranchos que se constituíram na região da Pequena África demonstravam grande apreço pelas figuras das tias baianas, como Ciata e Bebianá, e a elas prestavam reverência,

levando seus cortejos até as casas das tias, como narra o jornalista Francisco Guimarães, o Vagalume: “Antigamente, todos os ranchos que saíam no carnaval tinham uma obrigação – a de ir cumprimentar a Tia Ciata e Tia Bebiania. (...) Tratava-se de compromisso tão sério que o rancho que não o fizesse era considerado como não tendo saído no carnaval” (apud Efegê, 1982: 131).

A obrigação da visita às mães-de-santo da comunidade – tal qual uma “obrigação”, ou oferenda, ao orixá – nos dá uma boa dimensão das correspondências entre as esferas religiosa e festiva no folguedo dos ranchos carnavalescos. Dessa maneira, por meio de seus elementos rituais - tais como baianas, porta-estandarte, mestre-sala, coro de pastoras (que entoavam as marchas-rancho), porta-machados, pequenas alegorias sobre carroças e passos de dança amaxixados -, produziam os ranchos a territorialização, nas ruas centrais da cidade, de alguns dos modos de agir, sentir e se relacionar dos negros egressos da Bahia.

Retornando aos cordões, podemos considerar que, de forma análoga aos ranchos, também procediam ao reforço, no tempo menos regulado do carnaval, de simbolismos presentes entre as camadas subalternas, demarcando assim seu espaço na vasta geografia sócio-cultural da cidade (cf. Velloso, 2004). Esta intenção pode ser percebida de forma bastante interessante nos títulos adotados por alguns cordões; nomes que revelam sua filiação a um determinado bairro, a corporações de trabalhadores ou mesmo a outros grupos carnavalescos. Havia, assim, o Filhos da Lua de Jacarepaguá, o Prazer da Prainha, o Filhos da Lira, o Filhos da Estrela de Dois Diamantes, o Triunfo da Saúde e o Caprichosos de São Cristóvão, entre muitos outros.

Além do “bairrismo” ou “corporativismo” que se inscreve no nome dos grupos carnavalescos, há de se ressaltar que parte significativa dos cordões ostentava em suas designações a pré-disposição de, pela força e pela malícia, conquistar o espaço e fazer valer sua fama de teimosos (Teimosos das Chamas, Teimosos Carnavalescos e Grupo dos Marinheiros Teimosos), triunfadores (Triunfo das Morenas, Triunfo da Glória e Triunfo da Noite), destemidos (Destemidos do Inferno e Destemidos das Chamas), vitoriosos (Vitoriosos das Chamas), guerreiros (Guerreiros Carnavalescos e Guerreiros Vitoriosos) e invencíveis (Invencíveis do Inferno). Já outros grupos, como o Rompe e Rasga e o

Pés Espalhados, aboliam as sutilezas para apresentar em seus títulos verdadeiras credenciais de valentia.

A intenção de embate com a ordem expressa em alguns desses nomes não era meramente alegórica. Lembrando que o termo cordão também servia para referir pejorativamente os grupos de capoeiras que tanto mobilizavam o aparato policial do Rio de Janeiro no Império e nos primeiros anos da República, devemos considerar que muitos sujeitos versados nas lides da malandragem freqüentavam as sedes dos cordões e atuavam como “garantias”, protegendo o estandarte da agremiação de seus rivais e dramatizando conflitos através de brigas com integrantes de outros cordões e com a polícia. Os entreveros entre cordões inimigos eram corriqueiros durante o carnaval, como frisa Efegê:

Reunindo na sua formação gente valente, capoeiras, todos aliando a destreza corporal ao fácil manejo da faca, do punhal e da solinja (navalha, na assimilação da marca Solingen), os cordões desfilavam dispostos a qualquer entrevo. E era na Guarda Velha, ou melhor explicando, no Jardim-Concerto da Guarda Velha, que existiu na rua Senador Dantas nº 57, na beira do morro de Santo Antônio, (...) que iam defrontar-se com os rivais. Tais encontros, sempre esperados pela polícia (...) terminavam invariavelmente com mortes e ferimentos graves (1988: 209).

Dos confrontos aludidos pelo cronista, o que sem dúvida alcançou maior repercussão ocorreu no ano de 1902 e envolveu os cordões Filhos da Estrela de Dois Diamantes e Filhos da Primavera. Surpreendidos em emboscada na esquina da rua Marquês de Abrantes com a praia de Botafogo, quando retornavam de bonde para sua sede, os integrantes do Filhos da Estrela de Dois Diamantes levaram a pior na refrega que culminou com a morte de Angelino Gonçalves (mais conhecido pelo apelido de Boi) e de Jorge dos Santos. O enterro dos sócios do cordão foi narrado por Luiz Edmundo em seu livro de memórias *O Rio de Janeiro do meu tempo* e nos dá uma mostra de como, através do carnaval, morte e vida, luto e festa pareciam se equivaler de acordo com a lógica ambivalente que Mikhail Bakhtin (2000) identificou no carnaval da Idade Média e do Renascimento:

Sabbat magnífico! Momo domina seus muitos amados filhos, soberbo e colossal, do seu trono invisível. É quando se vê um folião representando a figura da Morte, na sua negra e sinistra indumentária, tendo na mão esquerda um crucifixo de prata e na outra uma tibia, talvez autêntica, talvez achada no lugar, subir para um mausoléu de granito, gritando forte para os que o saúdam, como se fosse ele a própria alma carioca que ali estivesse a gritar cheia de sinceridade e vigor:

-Viva o Carnaval! (Edmundo, 1957, v. 4: 828)

Em parte por episódios como o ocorrido entre o Filhos da Estrela de Dois Diamantes e o Filhos da Primavera é que os cordões eram tidos por bandos de arruaceiros e desqualificados; vistos com preocupação e também desdém por boa parcela dos intelectuais e da burguesia. Porém, sob a preocupação quanto à segurança e à ordem, havia também o preconceito que se endereçava às massas populares e, sobretudo, aos cantos, danças e tradições que se escudavam na memória africana. Este preconceito pode ser vislumbrado de relance num artigo sobre trajes de carnaval que Gonzaga Duque publicou na revista *Kosmos*: “No parapeito da minha janela, por este fim de tarde de segunda-feira de Momo, vejo o desfilar ruidoso dum cordão. É uma choréa [sic] selvagem, com esgares recordativos de ritos bárbaros e uma pandorga d’alegria rústica” (“Princeses & Pierrots”, *Kosmos*, n. 3, mar. 1906).

A necessidade de controlar as massas carnavalescas fazia com que as autoridades policiais se dedicassem com afinco à vigilância sobre os cordões. Em 1904, o *Jornal do Commercio* assim noticiou os procedimentos que seriam adotados pela força pública para evitar confusões entre os grupos: “(a polícia) revistará não só todo e qualquer indivíduo suspeito de trazer arma consigo, como os que fizerem parte dos ditos cordões, sendo imediatamente processados e remetidos para a Detenção aqueles em poder de quem for encontrada qualquer arma” (*Jornal do Commercio*, 13 fev. 1904, p.3). Além disso, para sair às ruas, os cordões, ranchos e outros grupos deviam requisitar autorização policial²⁰, necessitando, para este fim, constituir-se em sociedades de direito civil, tendo seu estatuto e quadro social apreciado e averiguado pelo aparato de segurança, que podia recusar ou protelar a concessão da licença para o funcionamento da

²⁰A exigência de licença para o desfile recaía também sobre as grandes sociedades, conforme o noticiário carnavalesco dos primeiros anos do século XX. Parecia haver, à época, preocupação com possíveis críticas políticas contidas em suas alegorias, que eram previamente apresentadas às autoridades.

associação. Muitos cordões e ranchos adotaram, por isso, designações como as de grupo carnavalesco, sociedade carnavalesca, sociedade dançante carnavalesca e clube carnavalesco, entre outras.

A fórmula institucional incorporada pelos grupos do carnaval popular foi copiada, pode-se dizer, das grandes sociedades: eles trataram de estabelecer sedes sociais para a realização de bailes e ensaios (a exemplo dos “poleiros” e “castelos” dos clubes da elite), redigir estatutos e normas internas e formar diretorias compostas por presidente, vice-presidente, secretários e diretor-tesoureiro, entre outros. Contudo, a influência do “grande carnaval” sobre as pequenas sociedades não se restringiu ao aspecto jurídico de sua constituição. Podemos considerar, sem receio de incorrer em erro, que alguns dos elementos que caracterizavam as passeatas das grandes sociedades repercutiram sobre a forma ritual dos grupos formados nos guetos e periferias da cidade. Este fato pode ser corroborado, principalmente, por ranchos como Ameno Resedá e Flor do Abacate, entre outros, que, apresentando em seus préstitos enredos inspirados em figuras e acontecimentos mitológicos e alegorias e fantasias sofisticadas, galgaram o posto de protagonistas do carnaval carioca, lugar antes ocupado por verdadeiras instituições carnavalescas do Rio de Janeiro, como os “gloriosos” Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo.

Mas, ao mesmo tempo em que atribuímos às grandes sociedades e a outras instituições carnavalescas patrocinadas pela aristocracia carioca certo grau de influência sobre as formas associativas e rituais dos grupos do carnaval popular, devemos considerar a ocorrência também do efeito inverso: aquele em que as apropriações e mesclas culturais têm como fonte as tradições populares. Para ilustrar aqui este viés de análise, lançamos mão de dois exemplos: o gosto pelo maxixe acalentado pelos sócios dos clubes carnavalescos *chics* e as representações produzidas por alguns blocos de foliões formados no interior das grandes sociedades.

Segundo Edigar de Alencar, o maxixe – ritmo de grande popularidade nas primeiras décadas da República, embora considerado imoral - foi a “primeira dança urbana brasileira e carnavalesca, pois nasceu em plena folia” (1985: 70). Alencar apresenta duas versões para a origem do maxixe: na primeira delas, teria ele surgido durante um baile no clube carnavalesco Estudantes de Heidelberg, por obra de um exímio bailarino de apelido Maxixe que, dançando exageradamente

um choro (polca ou lundu), contribuiu para incrementar o ritmo dolente da música com requebros audaciosos; a outra versão, tributada pelo autor ao cartunista Raul Pederneiras, dá conta de que Maxixe seria o nome de um “grêmio ou sociedade escusa da Cidade Nova onde surgiam danças lascivas que depois se espalharam por todos os salões” (ibidem). Esse modo de dançar em que os gestos comedidos dão lugar a ousados movimentos de quadris e coxas seria resultado, conforme Muniz Sodré, da simbiose entre ritmos negros e europeus presentes no maxixe:

Ao lado da habanera e da polca, o lundu contribuiu – principalmente com a síncopa – para a criação do maxixe. (...) O maxixe, acionado pela síncopa e pelo dengo do lundu, sintetizava e ampliava os elementos voluptuosos de outras danças. Sobre os lugares onde se dançava o maxixe, pairava a suspeição (1998: 31-32).

Salienta ainda Sodré, citando o musicólogo Siqueira Batista, a existência de dois tipos de maxixe: o “selvagem” e o “polido”. Entretanto, longe de pretender estender-nos na análise das influências e derivações do maxixe, nosso objetivo reside em ressaltar como o culto ao maxixe ultrapassou as fronteiras da Cidade Nova, onde em fins da década de 1910 resultaria no samba urbano carioca, para estabelecer sua zona de influência também nos bailes das grandes sociedades²¹. Assim, é mister destacar, fazendo coro a João Chagas, que “durante o entrudo, como durante o ano, o que se dança nas sociedades carnavalescas, é o machiche [sic]” (apud Alencar, 1985: 72).

Deixando um pouco de lado a dança que contagiava os clubes carnavalescos, podemos ainda encontrar pontos de contato entre o carnaval *chic* e o popular em alguns grupos que se formavam no seio das grandes sociedades e que produziam préstimos (nos dias que antecediam a terça-feira de carnaval, dia consagrado ao espetáculo dos Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo) mais irreverentes, com ênfase no ritmo pungente dos instrumentos de percussão ao

²¹Em grande medida, as sociedades carnavalescas aristocráticas eram confrarias de caráter eminentemente masculino, cujos bailes ganhavam destaque nas páginas da imprensa como verdadeiras celebrações dionisiacas em que se assomavam o champanhe, a boa comida e a beleza de atrizes e cortesãs.

estilo do zé-pereira²². Nos jornais, estes grupos surgiam muitas vezes ao lado de cordões e ranchos, o que demonstra o contorno pouco diferenciado com que a categoria “grupos” surgia nas páginas da imprensa.

Alguns desses grupos mantinham uma prática zombeteira que, certamente, não deixava incólumes certas tradições e brincadeiras arraigadas entre os setores populares da cidade. Conta Efege que um dos grupos filiados ao Fenianos era o das Sabinas e, como esclarece o cronista, sua denominação “não se prendia ao histórico rapto de mulheres realizado pelos romanos no ano de 755 a.C, mas à famosa baiana que no longínquo 1800 e tanto vendia laranjas na porta da Escola de Medicina, na rua Santa Luzia” (1981: 162). Daí o porquê de seus componentes se vestirem de baianas, num tempo em que “o travesti no carnaval não comprometia a virilidade” (ibidem).

As “falsas” baianas do Grupo das Sabinas servem, assim, como emblema de um travesti que não é somente de gênero, mas também cultural. Com seu caráter cômico, o bloco ilustra a ocorrência de apropriações simbólicas entre as distintas manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. No entanto, não devemos eliminar do fenômeno de comunicação cultural existente entre os diferentes estratos sociais da *Belle Époque* os conflitos que lhe eram subjacentes. Para abordar esta questão com propriedade, faz-se necessária uma perspectiva teórica que possibilite compreender como em meio a campos culturais tomados como antagônicos - o popular e o erudito - se é possível divisar processos dinâmicos de interação que elidem a apreensão de tais campos como homogêneos e inconciliáveis.

Essa concepção está presente, por exemplo, no pensamento de Roger Chartier (1995), que advoga que as produções da cultura popular não devem ser interpeladas como portadoras de um sentido unívoco. Segundo ele, os sentidos do

²² A introdução do popular zé-pereira no carnaval carioca ocorreu por volta da metade do século XIX. Consta que foi o sapateiro José Nogueira de Azevedo Paredes quem iniciou esta tradição das festas portuguesas no Rio de Janeiro. O zé-pereira consistia de um grupo de tocadores de bumbo, caixas e outros instrumentos de percussão que saíam pela cidade produzindo grande algazarra e arrebanhando um séquito de foliões. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, o folguedo tinha, ao menos em seus primórdios forte ligação com o entrudo e caráter de sátira social, “congregando homens vestidos de capim ou envergando curiosas casacas esfarrapadas viradas pelo avesso, com botões de pão de rala e dragonas de alho que rememoravam a característica essencialmente glutona do entrudo, calças pretas com remendos de papel branco ou cartas de baralho, barrigas e nádegas proeminentes, letreiros com alusões a pessoas ou acontecimentos presos nos chapéus” (2002: 390).

popular se diversificam conforme as diferentes possibilidades de recepção e uso que de seus conteúdos fazem os indivíduos. O autor salienta que

é inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto a sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos e indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais (1995: 184).

Para perscrutar as práticas de leitura e criação de sentido do popular, Chartier propõe que é necessário levar em conta as interseções e tensões existentes entre o popular e o hegemônico, uma vez que as práticas “nunca se desenvolvem num universo simbólico separado e específico; sua diferença é sempre construída através das mediações e das dependências que as unem aos modelos e às normas dominantes” (idem: 189).

As proposições de Chartier podem ser corroboradas, em grande medida, pelas conclusões a que o historiador Carlo Ginzburg (1987) chegou ao se deparar com a lógica de leitura de obras da literatura religiosa e de piedade desenvolvida por um modesto moleiro italiano do século XVI²³. Apoiando-se nas idéias de Bakhtin acerca da cultura popular na Idade Média e sua intrínseca relação com a obra de François Rabelais, Ginzburg ressalta que há um “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (1987: 20). O historiador acentua, assim, a existência de um princípio de circularidade cultural entre segmentos sociais dominantes e dominados. Para ele, esta hipótese afigura-se como mais plausível que aquela que toma a cultura popular como “autônoma e original”; ou, então, como estando hierarquicamente submetida à imposição de modelos de pensamento que lhe são exteriores.

²³ Domenico Scandella, mais conhecido como Menocchio, foi processado - e condenado - duas vezes pelo Santo Ofício por pregar entre as pessoas de sua aldeia preceitos religiosos explicitamente contrários aos dogmas da Igreja. Com base nos autos dos processos inquisitoriais de que Menocchio foi réu, Ginzburg (1987) desvela a existência, mesmo que restrita, de uma circulação de textos entre lavradores e artesãos de regiões periféricas da Itália. Foi em parte através desses textos que Menocchio construiu suas crenças. Entretanto, o modo com que o moleiro conferia sentido ao texto escrito, afirma Ginzburg, apresentava uma fronteira fluida com a oralidade da cultura camponesa, decorrendo desse fato uma severa defasagem entre o enunciado e sua assimilação.

A dinâmica de encontros e tensões entre o popular e o hegemônico assume cores fortes no contexto da América Latina. Em nosso continente, a prevalência de diferentes temporalidades históricas, modos de produção e figurações étnicas faz com que a tradição espere o moderno e, com ele, se imbrique. Assim, o caráter cultural latino-americano pode ser interpretado, como sugere Jesús Martín-Barbero, pela premissa da mestiçagem – que deve ser tomada aqui não somente pelo intercruzamento de raças, mas também pela trama espessa em que se enredam “o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo” (2003: 28). De forma convergente, podemos utilizar-nos ainda do conceito de hibridação – aplicado aos sistemas culturais –, tal como este é postulado por Néstor García Canclini: não como um “sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade” (2003: XVIII).

Na esteira do pensamento de Barbero e Canclini, é possível conceber os campos culturais como atravessados por estratégias que tiram proveito tanto da modernidade quanto da tradição, numa lógica que possibilita relativizar os antagonismos existentes entre o moderno e o tradicional, o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno. Um exemplo disso pode ser encontrado no modo como certos grupos de artesãos atualizam seus produtos e interagem com instituições governamentais de fomento à cultura, museus e consumidores de arte e artesanato para obter maior poder de barganha e penetração no mercado de bens de arte. Segundo Canclini, é preciso apreender no popular, ou tradicional, sua capacidade de se recriar e se rearticular com os processos culturais hegemônicos em voga na contemporaneidade, desatando, assim, os nós da camisa-de-força imposta pela visão folclorista que o reduz ao museu ou às coleções de objetos – “tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas” (idem: 214). De forma análoga, podemos também inferir como a arte culta, o desenho moderno e as produções da mídia dialogam com o popular através, por exemplo, de referências à sua linguagem visual.

Quanto à mediação da cultura popular na cultura de massa, ou massiva, é mister atentar para o fato de que esta guarda, com os códigos e matrizes da cultura popular, uma relação deveras abrangente. Nas produções da indústria cultural,

como aponta Barbero, encontramos traços próprios à oralidade popular que se manifesta, por exemplo, na estrutura do melodrama.

O pesquisador espanhol propõe que pensemos um percurso de mediações no qual o folclórico transborda no popular e o popular se imbrica no massivo. A gestação da cultura massiva resultaria, portanto, de um processo de “enculturação” das classes subalternas e do seu sistema de valores, sentimentos e formas de expressão com vistas à construção da hegemonia, no sentido que, segundo Barbero, lhe é dado por Gramsci – não de uma hegemonia que se impõe a partir de uma realidade exterior e alheia aos sujeitos, mas que se faz e refaz constantemente, num processo que contempla tanto a força quanto a sedução e a cumplicidade. Como pontifica Barbero,

a constituição histórica do massivo, mais que a degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa (2003: 138).

Ainda de acordo com o autor, “não há hegemonia – nem contra-hegemonia – sem circulação cultural. Não é possível algo de cima que não implique algum modo de ascensão do de baixo” (idem: 154). Por essa lógica, o âmbito cultural assume o relevo de um campo estratégico para a mediação dos conflitos que gravitam em torno da luta pela hegemonia.

E é no lugar da mediação que devemos situar as representações dos grupos carnavalescos constituídos nos estratos menos abastados da população carioca: mediação entre diferentes temporalidades históricas e referenciais simbólicos. Nesse processo é possível depreender a construção de um imaginário do carnaval e das manifestações populares que se pautava por estabelecer um sentido de coesão entre as tradições, identidades culturais e sociabilidades que conformavam um espaço público fragmentado por severos contrastes sócio-culturais.

Dessa trama, parece aflorar como sintoma da fricção entre modelos culturais distintos a ambigüidade que marca sobremaneira as representações do carnaval do Rio de Janeiro e, principalmente, dos folguedos populares. Enquanto num considerável número de artigos e crônicas os cordões e grupos eram tachados de bárbaros, selvagens e melancólicos, em outra porção igualmente significativa

deles podemos identificar um discurso que parece redimi-los, conferindo às pequenas sociedades uma aura de alegria e bravura:

A nota alegre, ruidosa, estrondosa da cidade, os valentes foliões que compõem os grupos não deixaram de imprimir aos festejos o caráter típico que sempre dão, os cordões endemoninhados, com os seus cantares característicos, que lembram a nossa natureza exuberante e bela; os nossos costumes sempre queridos e festejados.

Desde cedo cruzaram pela cidade, ao som de seus ritmados pandeiros e de estrepitosos e ensurdecedores Zé Pereiras, soberbos, elegantes, cheios de si, conquistando mais glórias que as que já têm conquistado nos anais carnavalescos (“Grupos carnavalescos”, *Jornal do Brasil*, 10 fev. 1902, p. 1).

Mesmo nas narrativas que mais exaltam o elevado espírito carnavalesco do povo da lira é possível perceber a manifestação de uma certa dubiedade, uma ambivalência de sentidos no que diz respeito ao efeito provocado por seus folguedos. Para ilustrar esta afirmação, nada melhor que o retrato dos cordões produzido por João do Rio – autor que fez da ambigüidade um traço marcante de sua obra. Na crônica “Elogio do cordão”²⁴, o autor expressa com maestria o sentimento de repulsa e fascínio despertado por esses grupos através do diálogo travado por dois personagens em pleno torvelinho da rua do Ouvidor tomada por dezenas de grupos carnavalescos. Da repulsa inicial à loucura dos cordões, anunciada pelo narrador, o texto se encaminha para o seu elogio. Assim, à pergunta do narrador se é possível louvar o horror representado pelos cordões, seu interlocutor responde:

Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da Humanidade. E por isso adoro os cordões, vida paroxismada, todos os sentimentos tendidos, todas as cóleras a rebentar, todas as ternuras ávidas de torturas... Achas tu que haveria Carnaval se não houvesse os cordões? Achas tu que bastariam os préstitos idiotas de meia dúzia de senhores que se julgam engraçadíssimos ou esse pesadelo dos três dias gordos intitulados máscaras do espírito? Mas o Carnaval teria desaparecido, seria hoje menos que a festa da Glória ou o “bumba-meu-boi” se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde, de São Diogo, da Cidade Nova (...). Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam com um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio (“Elogio do cordão”, *Kosmos*, fev. 1906).

²⁴ Com o título de “Os cordões”, a crônica originalmente publicada em *Kosmos* foi inserida por João do Rio no livro *A alma encantadora das ruas*.

Ao final da crônica, o próprio narrador, que até então rechaça os cordões, baixa a guarda e declara sua adesão ao séquito que se move pelas ruas da cidade “amarrado ao triunfo e à fúria do cordão”. Segundo ele, numa definição repleta de ambigüidade, “o cordão é nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável...” (idem).

Já ostentando um caráter empresarial e, por isso mesmo, fazendo-se determinada a massificar seu público através de uma maior participação no cotidiano dos leitores (como procuramos ressaltar na primeira parte deste capítulos), a imprensa dos primeiros anos do século XX compunha por vezes, em notas e pequenos artigos sobre o carnaval, um panorama da cidade que, em vez de segregar, parecia querer integrar os arrabaldes aos bairros aristocráticos:

Foi extraordinária ontem a animação dos folguedos carnavalescos nos diversos bairros da cidade. (...)

Os combates de confete foram renhidos; crianças garulas, moças de *toilettes* claras, leves e vistosas, enfeitadas, cavalheiros que são (...) circunspectos, de trajes caseiros, todos tomavam parte na luta, que era acompanhada de gritinhos nervosos e risadas dos combatentes.

Nos bairros de Botafogo, Laranjeiras, Jardim Botânico, Rio Comprido, Tijuca, Cidade Nova, Saúde, Saco do Alferes, o entusiasmo era o mesmo.

Nestes últimos, abundam as sedes dos cordões, o Zé Pereira está com mais força, e os ensaios de bailados originais são feitos com o maior capricho já (“Carnaval”, *Jornal do Brasil*, 27 jan. 1902, p. 3).

Não só os bairros pobres e subúrbios, mas também as tradições que se encontravam à margem dos modelos culturais que a modernidade sugeria, ganhavam, por ocasião do carnaval, um significado de legitimidade nas páginas dos jornais. A idealização do carnaval como período consagrado à suspensão de certos preceitos e condicionamentos morais e sociais²⁵ parecia abrir a essas tradições a possibilidade de alcançar domínios que, fora da festa, lhes eram muitas vezes vedados.

²⁵ Sobre o significado conferido ao carnaval pelo imaginário da época, temos um bom exemplo no artigo intitulado “Filosofia do carnaval”, publicado em 1905 no *Jornal do Brasil*: “Desde que não degenerem em farsa trivial e grosseria, ele [carnaval] apresenta a sua utilidade; dá a nota de fantasia, na sucessão monótona dos dias; concorre para maior acordo social; assim como o povo deve se mostrar unido nos dias de luto e tristezas, é também preciso que se reúna no mesmo sentimento de satisfação e de alegria” (“Filosofia do carnaval”, *Jornal do Brasil*, 5 mar. 1905, p. 1).

A tarefa de mediação cultural de que se incumbia a imprensa ganha traços mais evidentes quando nos deparamos com a relação próxima que as agremiações carnavalescas buscavam manter com os grandes jornais do Rio de Janeiro. Nos dias de carnaval, as sedes dos jornais representavam mesmo pontos referenciais para o desfile de cordões, ranchos e outros grupos. Eram corriqueiras, durante os dias de Momo, as visitas de grupos aos escritórios dos jornais – ocasiões em que discursavam e cantavam versos para exaltar o periódico e dar uma demonstração do grande apreço que o povo lhe tinha.

Outra prática bastante comum, na semana que antecedia o carnaval, consistia em levar às sedes dos jornais os estandartes dos cordões para que ficassem expostos no saguão. Nesse procedimento de caráter eminentemente “diplomático”, o *Jornal do Brasil*, de acordo com Luiz Edmundo, afigurava-se como o preferido dos carnavalescos. Conta o autor que “só duas vezes sai o cordão de seu bairro e se dirige ao centro da cidade. A primeira para levar, com pompa e gáudio, ao saguão do *Jornal do Brasil*, o pendão social, que lá fica exposto, por muitos dias ou semanas; a segunda, para trazê-lo de novo, à sede” (1957: 801).

O propósito dos grupos carnavalescos na execução desse ritual seria, ainda segundo Edmundo, “buscar popularidade, crédito, anúncio e fama” (idem). De fato, os jornais costumavam publicar notas sobre os cordões e ranchos que lhes concediam a honra de guardar seus estandartes. Estas notas, em geral, descreviam a riqueza artística da bandeira (algumas vezes pintadas por artistas de renome, fato que denota a interação dos grupos populares com os setores eruditos da sociedade), informavam a data de fundação da sociedade carnavalesca, o endereço de sua sede e a composição da diretoria, além de tecer elogios à organização do grupo e a seu espírito carnavalesco: “O belo e custoso estandarte da simpática Sociedade Carnavalesca Chuveiro de Prata é o primeiro que expomos este ano no escritório do *Jornal do Brasil*. Feito de cetim preto e branco, (...) representa uma bela mulher banhando-se em uma chuva de prata que cai de um chuveiro” (“S. C. Chuveiro de Prata”, *Jornal do Brasil*, 7 fev. 1904, p. 8).

Para os cordões, tais notas representavam, além de uma distinção, um instrumento de grande valia: afinal de contas, eles precisavam obter todos os anos a licença da polícia para o seu carnaval (e aspectos como a composição dos grupos, o caráter “familiar” da sociedade e até mesmo a vida pregressa de seus

membros e diretores tinham influência na análise das autoridades policiais). Da parte dos jornais, a preferência dada pelos cordões para a guarda dos estandartes afigurava-se como uma prova de sua popularidade. Este fator parecia algo preponderante, especialmente, para o *Jornal do Brasil*, cujo epíteto era “o popularíssimo”:

Assim, foi no meio do mais extraordinário dos entusiasmos que morreu o carnaval de 1904.

Dele, temos a mais grata das recordações, porque o povo, sempre amigo e sempre gentil, subdividido em centenas de sociedades, em milhares de bandos joviais, aproveitou os três dias para demonstrar ao *Jornal do Brasil* a sua simpatia e estima, festejando-nos a toda hora, dia e noite, da mais desvanecedora das maneiras.

Aqui deixamos a todo ele o nosso agradecimento e desejo que tem o *Jornal do Brasil* de lhe celebrar a alegria no 1905 (“Carnaval”, *Jornal do Brasil*, 17 fev. 1904, p. 2).

O periódico procurava contemplar todos os grupos que lhe confiavam seus estandartes com notas elogiosas – como frisamos acima – e um croqui reproduzindo os elementos artísticos do “pano”. No Domingo de Carnaval, o jornal costumava homenagear os grupos e sociedades carnavalescas que haviam levado seus estandartes até o prédio da rua Gonçalves Dias - onde se localizava a redação e a oficina gráfica do jornal - publicando uma ilustração que citava os nomes de todas essas agremiações (Figura 3).

Em 1904, o diário transformou a peregrinação dos cordões e ranchos à sua sede num dos principais temas da cobertura carnavalesca, dando-nos a ver como se processavam os rituais envolvidos nessa relação amistosa. Em dois artigos publicados sob o título “O que ninguém calcula”, o *Jornal do Brasil* vangloriava-se de ser o preferido dos grupos do carnaval popular:

Por mais que o leitor pense e fantasie, não poderá jamais imaginar o que é um carnaval no Jornal do Brasil. Quem escreve estas linhas tem-nos passado já em outras folhas, e estava, portanto, em condições de poder fazer um juízo aproximado do que fosse a festa predileta do povo, na folha do povo predileta (“O que ninguém calcula”, *Jornal do Brasil*, 14 fev. 1904, p. 5).

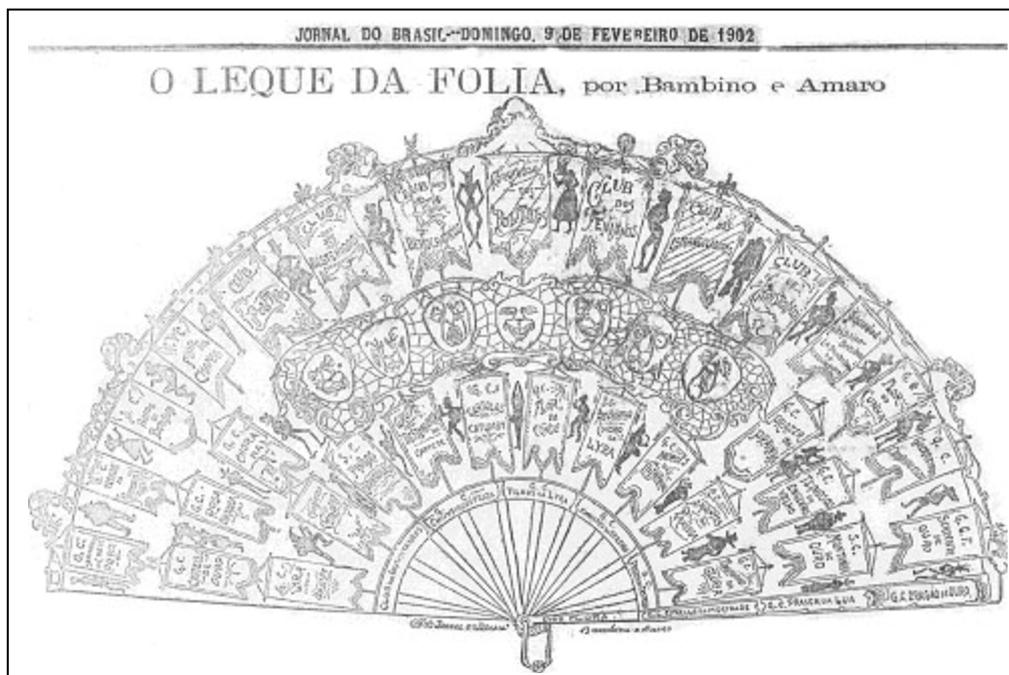


Figura 3: “O leque da folia”, *Jornal do Brasil*, 9 fev. 1902, p.6.

Na seqüência, o artigo passa a descrever a azáfama, a “agitação febril” que toma os redatores e demais funcionários da empresa a partir da chegada, no sábado anterior ao carnaval, dos primeiros estandartes à sua sede. A narrativa, além de auto-referenciar o processo de feitura do noticiário carnavalesco, ofereceu-nos uma boa descrição da forma pela qual os grupos se organizavam e buscavam tecer laços de afinidade com a imprensa, compondo, como sugere o próprio texto, uma “comédia de costumes”:

Dez ou doze pessoas o trazem [o estandarte] – sócios do cordão, com uma roseta de distintivo, da qual pendem duas fitas, em laço, preso ao ombro. Entram sorrindo, com curvaturas gentis, para o redator que os recebe.

- O senhor é repórter – diz um que se adianta. Aqui é preciso explicar que a maioria do povo supõe que só de repórteres se compõe o jornal.
- Sim, senhor, e estou às suas ordens.
- É isto.

Dá mais um passo à frente, faz um sinal aos dois que trazem um embrulho longo e fino – o estandarte enrolado - e outro aceno para a escada, de onde surge um sócio com um mastro.

O que se adiantou faz um breve *speech*:

- O Cordão Recreativo Carnavalesco Flor d’isto, ou Estrela d’aquilo, vem apresentar ao Jornal do Brasil as suas saudações sinceras e pedir à redação que queira ter a bondade de guardar e pôr em exposição o respectivo estandarte e, assim, aproveita a oportunidade para do fundo da alma, dar um brado entusiástico ao Jornal do Brasil. Viva o Jornal do Brasil! Viva o cordão! Etc, etc.

- Viva! respondem os rapazes.

Começam as explicações dadas pelo discursador, porque os estandartes são às vezes simbolistas.

Os sócios do cordão desfraldam-no. Redatores e repórteres rodeiam-no. Trocam-se comentários.

O noticiarista toma conta do presidente do cordão, que entra a enumerar e nomear a diretoria, para a notícia que há de sair no dia seguinte. O estandarte é colocado numa escrivaninha até o dia seguinte, para que o desenhista o venha a copiar a fim de fazer o clichê que há de ser publicado.

Depois vem outra comissão e outra mais, para dar o número assombroso que este ano alcançamos: 62 estandartes estão expostos no Jornal do Brasil (idem).

Algumas peculiaridades narradas no artigo permitem-nos vislumbrar como se enredavam as redes de sociabilidade dos grupos populares. Um exemplo disso é que alguns cordões pediam para que seus estandartes fossem colocados ao lado de outro determinado grupo, que o apadrinhava no carnaval. Outra curiosidade é que, para garantir o lugar no salão pequeno mediante tamanha afluência de estandartes para exposição, os cordões – quando não conseguiam aprontar a tempo a pintura de seu pendão - utilizavam a artimanha de levar até a redação do jornal o mastro do estandarte que, armado junto aos outros estandartes, guardava espaço para a agremiação.

No segundo artigo da série sobre os cordões no *Jornal do Brasil*, o enfoque recai sobre a entrega dos estandartes ali expostos a seus respectivos donos para as “pugnas” carnavalescas. Aqui, novamente, é possível ter uma idéia abrangente da divisão do trabalho e do processo de produção do noticiário do periódico, bem como do ritual peculiar que se seguia à chegada dos cordões à sede do *Jornal do Brasil*, evidenciando como a relação entre os grupos e o jornal (ou a imprensa) se valia de alguns signos que se propunham a lhe conferir uma distinção de formalidade protocolar que parece reproduzir a lógica de relações institucionais existentes no campo das organizações políticas e sociais.

Em primeiro lugar, ressalta o texto, o carnaval e a recepção aos cordões para a entrega dos estandartes movimentam toda a redação:

Pode-se dizer que decuplicam as obrigações dos redatores e repórteres: há plantões extraordinários na redação, representações em bailes, descrições de aspectos de ruas, clubes e salões, recepção de máscaras avulsos na redação, reclames e anúncios, notícias de préstitos, notação dos grupos que passam, manejo de bandeira, a responder-lhes aos cumprimentos, entrega dos estandartes, etc, etc, a fazer, sem prejuízo do serviço habitual (“O que ninguém calcula”, *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1905, p. 1).

Na seqüência, o artigo passa a tratar dos procedimentos que antecedem o que Luiz Edmundo denominou de “ósculo de Momo”, ou seja, o arriar da bandeira do jornal para tocar o estandarte do cordão e, assim, lhe conceder como que um beijo, ou uma bênção carnavalesca:

- Grupo à vista – brada o contínuo, que está na janela com funções de gageiro.

O efeito é semelhante ao de uma metralha a cair num acampamento em descanso. (...) Correm todos para a janela, numa algazarra.

O cordão chega dançando e cantando na melopéia pitoresca do lundu, versos que, se não têm todos os pés, ou os têm em demasia, nem por isso, deixam de exprimir o que pretendem dizer os carnavalescos: loas ao seu cordão, saudações ao *Jornal do Brasil*.

À frente vêm os portadores de candeias fumegantes, balançando-as ao alto de varas, iluminando o estandarte do ano passado, que o novo, o que vai triunfar, está lá embaixo, exposto.

O Mário, já se sabe, arria três vezes a bandeira e entra em exercício o Guimarães, que recebe saudações, faz desamarar o estandarte e o entrega e ganha abraços, vivas, pisadelas.

Mas outro cordão já está à bica e outro já vem na esquina, de modo que não há mais descansar. (...) Mais cordões chegam, sempre cordões e préstitos e passeatas e grupos e máscaras avulsos, e tudo é preciso noticiar.

Cada um dos que andam na folia quer ler amanhã uma referência ao seu pagode, à sua fantasia, à sua ventura. É preciso satisfazê-los a todos e – deixem que o diga – todos nós, afinal, temos prazer em fazer a vontade ao povo, que ele largamente nos compensa, prezando-nos, recebendo-nos com gentileza fidalga, cumulando-nos de amabilidades, sempre que tem ensejo para isso – e nunca faltam ensejos (*idem*).

Semelhante determinação e “prazer em fazer a vontade do povo” evidenciam a existência de uma lógica populista a mover a auto-imagem e as estratégias de uma imprensa ciente de seu poder de interlocução com grupos

diferentes de leitores e interessada, cada vez mais, em consolidar-se como meio de comunicação de massa. Afinal de contas, ver-se representado no jornal afigurava-se como um desejo de todos que “andam na folia” e, portanto, obrigação havia em “satisfazê-los”.

Por essas palavras, podemos vislumbrar a caracterização, já no Rio de Janeiro do início do século XX, de um espaço público fragmentado e condicionado pelos interesses de variados grupos e atores sociais que tecem com a imprensa relações que podemos distinguir como portadoras, em parte, de um caráter político, visto que objetivam legitimar, proteger e territorializar – em grau maior ou menor, usando de sugestões ou mecanismos de poder institucionalizados – sua alteridade e suas redes de sociabilidade.

No recorte temporal do carnaval, é importante notar como a imprensa se presta a canalizar interesses heterogêneos, balizados pelos signos da louvada modernidade, pelas tradições que revelam temporalidades históricas residuais e pelo encontro dessas duas instâncias. E se levamos em conta que os grupos do carnaval popular tinham acolhida e mesmo incentivo dos órgãos de imprensa, como nos fazem crer a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil* – que promoveram concursos de cordões e ranchos, respectivamente -, havemos de cuidar também dos mecanismos utilizados pela imprensa para olhar essas tradições, bem como os sentidos que a elas foram conferidos.