

LUTANDO PELA INCLUSÃO

sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos de Vargas)

Rachel Soihet

As manifestações populares na festa carnavalesca dos anos 1890 aos tempos de Vargas constituem-se em objeto de minha reflexão. Busco mostrar como, limitados em termos de ocupação espacial e excluídos de participação política, expressaram os populares seus anseios e necessidades, utilizando-se de formas alternativas de organização vinculadas ao terreno da cultura, elemento de coesão e de construção de sua identidade, por meio da qual edificam uma cidadania alternativa. As escolas de samba, surgidas em fins dos anos 20, assinalam o transbordamento dessa cultura. Os aspectos comunitários e os vínculos de solidariedade entre a população moradora dos morros e de algumas áreas suburbanas marcam suas origens. A ascensão das escolas decorre da convergência de duas ordens de forças. De um lado, o projeto dos grupos que ascendem ao poder com a Revolução de 1930, para os quais articular a comunicação entre elite e massa significava proporcionar a imagem de uma sociedade harmônica. Por outro lado, havia a própria intenção dos populares de alcançar o reconhecimento de suas manifestações. Apresentam-se fortalecidos pela resistência maciça durante a República Velha, num processo de luta contínua, com marchas e contra-marchas. Garantiram, assim, a persistência de suas formas de expressão cultural, bem como sua difusão e entrelaçamento com a cultura dos demais segmentos, dando a nota predominante ao carnaval como um todo. Portanto, os populares, por meio do carnaval, valendo-se de metáforas, tendo o riso como arma, desempenharam um papel ativo na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural.

Palavras-chave: MANIFESTAÇÕES POPULARES, CARNAVAL, IDENTIDADE, CIDADANIA, SOLIDARIEDADE

SOIHET, Rachel. Lutando pela inclusão: sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos de Vargas). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-98, 2007.

Populares e os espaços do carnaval

Até a abertura da Avenida Central, era a Rua do Ouvidor, durante o Carnaval, a parte da cidade mais procurada pela multidão. A rua se apresentava toda enfeitada com estandartes e flâmulas, mostrando vistosas sacadas com festões de folhas de mangueira, flores de papel; além de bandeiras coloridas dos mais diversos países, iluminando-se à noite com arcos a gás. Para aí acorriam pessoas de todos os locais da cidade. Uns alugavam janelas, outros ficavam na rua, tentando abrir passagem em meio às pessoas; divertindo-se a lançar água – apesar das proibições – e, mais tarde, punhados de confete ou lança-perfume, uns nos outros; assistindo aos mascarados, aos grupos carnavalescos, como os cucumbis africanos, os cordões, os zé-pereiras, sem esquecer o grande espetáculo da época: o desfile das grandes sociedades. (Edmundo, 1957)

Em 1891, a Sociedade Familiar Inicial dos Cucumbis Índios Africanos aí desfilava, trajando as suas vestes características e “ao som dos instrumentos selvagens”, qualificação que se repete, conotando o preconceito vigente com relação aos mesmos.¹

Em 1897, após um luxuoso carro com máscaras, desfilou o Grupo Carnavalesco Flor de Esperança, seguido de outros similares.² Em 1899, no domingo de carnaval, inúmeros cordões traziam para “a rua a nota alegre dos seus cantos, o espetáculo variado de suas fantasias”.³

Assim, os jornais falam da presença

de blocos e cordões pela Rua do Ouvidor, então principal via da cidade, em fins do 19 e mesmo no início do 20. João do Rio expressa as sensações diante da passagem desses grupos na referida rua:

Não se podia andar. A multidão apertava-se sufocada. Havia faces congestionadas, sujeitos a praguejar, gritos de mulheres... Era provável que do largo de S. Francisco à rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem bombas e duzentos tambores, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho... (João do Rio, 1958)

Em conformidade com o pensamento da maioria dos intelectuais da “Belle Époque”, Mário Pederneiras, numa crônica famosa na *Revista Kosmos*, expressa seu entusiasmo pela remodelação da cidade e pelas medidas higiênicas levadas a efeito no Governo de Pereira Passos. Exalta ele, em 1907, a realização do carnaval nas novas avenidas e nas ruas largas, referindo-se à abertura da Avenida Central e suas limítrofes, nunca imaginadas por aqueles que “emperam na ferrugem das tradições e da saudade incompreensíveis”.

A limpeza, a civilização, o progresso são identificados como fonte de bem-estar, de júbilo, em oposição à tristeza de um povo inteiro que se machucava, que se feria, que brigava para se divertir apertado e sufocado entre as altas paredes do... “detestável casario”. Também não mais se fazia presente o zé pereira

atordoando os ares comaquele incansável zabumbar, substituído pelos cordões de todas as cores, de todos os nomes. Encontravam-se, porém, ainda nas ruas, afirma preconceituosamente, máscaras tétricas e aborrecidas, lembrando o

pai João, imundantemente ridículo, falando no arrevezo da linguagem africana, agarrado na vasoura tradicional. (Pederneiras, 1907)

Percebe-se, nessa crônica, a presença mesmo na nova avenida de algumas manifestações de cunho popular, as quais tenderão a se concentrar na Praça da República e, particularmente, na Praça Onze. Esta, segundo Tinhorão, terá a sua vez, exatamente nesse momento, ou seja, comas obras de Pereira Passos, que, valorizando comercialmente a Cidade Velha, empurram a população pobre para a Cidade Nova, ao norte do Campo de Santana.

Por outro lado, uma crônica de 1912 lamenta a realização de uma batalha de confete na avenida, indício de que “o carnaval com todos os seus entusiasmos bárbaros” teria início mais cedo que de costume. Conclui que, dessa maneira, o Rio, em vez de progredir, afundava-se cada vez mais, em gostos rudes e frívolos. Descreve a referida batalha como tudo quanto há de mais plebeu, heterogêneo, grosseiro e alcoólico:

famílias distintas ombreiam com carregadores da Saúde, (...) lindos vestidos delicados roçam em casacos de algodão de um zé po-vinho berrento.

Tais testemunhos deixam entrever o

empenho dos grupos dominantes, na República Velha, de segmentar os espaços, de restringir a avenida ao carnaval dos segmentos mais elevados. O fato, porém, não se concretizou de todo. A presença no local dos grupos subalternos e a indesejada mistura de classes são uma realidade, apesar do esforço desenvolvido; o que leva o cronista a deplorar a promiscuidade ali existente. A submissão e a passividade não se constituíram, portanto, na tônica dos populares ante as imposições sofridas, frente à intolerância com relação às suas manifestações culturais. Vistas como bárbaras e atrasadas, não alinhadas com os valores da modernidade, pretendia-se exterminá-las. Os inquéritos e processos criminais, as crônicas, as fotografias de Malta, os escritos de João do Rio e Lima Barreto, as músicas, as festas revelam uma história pouco conhecida de resistência desses segmentos.

Limitados em termos de ocupação espacial, excluídos da participação política, expressaram os populares seus anseios e necessidades, utilizando-se de formas alternativas de organização, vinculadas ao terreno da cultura, elemento de coesão e de construção de identidade desses segmentos, por meio da qual edificarão uma cidadania alternativa. O carnaval é um momento privilegiado no processo de resistência dos populares, no qual aparece de forma mais acentuada sua irreverência, por meio da paródia às diversas modalidades de opressão, às regras e tabus; também é o momento em que, apesar de toda a proibição, ocupam as ruas, quer amedrontando as elites,

com seus cordões, quer extasiando-as, com seus ranchos e suas músicas. Apesar de seu caráter fugaz, garante o carnaval a persistência das manifestações culturais populares, como também sua difusão e entrelaçamento com as manifestações dos dominantes, dando lugar a uma interpenetração cultural.

As manifestações populares eram em quase sua totalidade de origem africana. Constituíam-se nos cordões, blocos e ranchos, acompanhadas da batucada, do samba e da marcha-rancho. Sintomaticamente, eram chamadas de Pequeno Carnaval. Em que pesem os preconceitos e a repressão de que eram objeto, assumem a cada momento uma expressão maior.

Mas era a Praça Onze o espaço privilegiado do carnaval popular. Muito se falava acerca da “crioulada” ali existente, embora se encontrassem também mestiços e brancos mais humildes. Seus frequentadores eram aqueles das casas de cômodos da periferia do centro, das casinhas da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Cidade Nova, dos subúrbios e das favelas. A violência decorrente da repressão policial, dos choques entre blocos e das rugas entre “valentes” servia de pretexto, por parte dos demais segmentos, para justificar o preconceito e o desconhecimento que intencionalmente mantinham para com tais manifestações. Negavam-se a reconhecer a significação que tinham, para os populares, as suas organizações culturais, nas quais estes investiam toda sua energia e às quais se entregavam com ardor, arriscando-se a matar ou morrer nos confrontos surgi-

dos, como os representantes das classes dominantes faziam nas suas contendas partidárias. Os meios de comunicação da época referendavam tal desconhecimento, recusando-se a conceder espaço para aquele carnaval. Escassas são as alusões à sua existência, tornada visível, apenas, pela montagem de um verdadeiro quebra-cabeças, reunindo aqui e ali fragmentos dispersos. Segundo um raro depoimento, relativo ao carnaval de 1912:

Na Praça da República [...] o carnaval era em tudo diferente do carnaval da Avenida. Para lá afluíam os cordões com os componentes vestidos de cores berrantes, [...] tocando os mais variados instrumentos, desde os primitivos, o reco-reco, a viola, o pinho, até a flauta de 13 chaves e requinta. Ainda às 2 horas da manhã de 3ª feira, podia se ver nas calçadas da ampla Praça um cordão desse gênero cansado, estrompado e rouco, as violas de cordas bambas, as gaitas fanhosas. (Tinhorrão. 1969: 79)

Sobre o carnaval da Praça Onze, Mário Lago relata que o compositor Villa-Lobos, seu vizinho, não dispensava o bloco de sujos na segunda-feira de carnaval. Reunia os amigos mais íntimos e rumava para o local. Uma vez, garoto ainda, o que calculamos na década de 1920, incorporou-se Mário ao referido bloco e assistiu a uma batucada, ainda das antigas.

Lembra o memorialista de uma roda imensa, onde todos cantavam o estribilho. Para o centro ia um dos batuqueiros,

improvisando versos, exibindo passos. Findo o seu recado, chegava-se a um outro, fazia uma coreografia de capoeira terminada em reverência, convite para mostrar do que era capaz. E os assistentes davam vivas, provocando admiração de Villa-Lobos, entusiasta dessas manifestações.

Repentinamente, narra Mário Lago, estoura um conflito e o clima não tinha mais nada da festa de há pouco. Fatos similares costumam ser repetidos por cronistas da época, alegando que ali habitualmente se acercavam antigas rixas, e junto com tais demonstrações ocorria uma navalhada, com final no necrotério ou na assistência. (Lago, s/d)

Alfredo Herculano, uma outra testemunha afeccionada pelo carnaval da Praça Onze, refere-se ao local como ponto de concentração de sambistas e malandros, como o lugar da batucada, o chamado samba duro. (Herculano, 1983) Era ali, portanto, onde se pesava e media o valor do sambista, durante o carnaval, na disputa do partido-alto e da firmeza da perna. Era troço para homem. Quando alguém gritava “Sai as saias!” começava a pernada.

Ainda Alfredo Herculano diz ter começado a se interessar pelo samba e pelo carnaval desde 1921, quando terminou o Colégio Pedro II. Ia para a Praça Onze, pois gostava do ritmo. Achava que eles tinham um ritmo fabuloso. Conta que provocava estranheza em seus primos com quem brincava o carnaval. Estranhavam que ele deixasse a avenida com seu curso deslumbrante e fosse para a Praça Onze ver “crioulo”, ao que retu-

cava: “Vocês já foram lá? Ouviram o samba de lá?” “Nunca fui, nem quero ir!”, era a resposta.

O ponto alto do carnaval da Praça Onze iniciava-se ao final da tarde de domingo, quando os grupos de foliões dos bairros e subúrbios começavam a chegar, trazidos pelos trens da Central, ou pelos bondes da Zona Sul até a Galeria Cruzeiro, e da Zona Norte até o Largo de São Francisco e à Praça Tiradentes. Aí os primeiros compositores do meio radiofônico aprenderam a batida que corrigiria o vício do maxixe, de que o samba dos pioneiros, como Sinhô, não conseguiu se libertar. (Tinhorão, 1969: 130)

Depreende-se dos testemunhos que os populares, apesar de ter na Praça Onze sua referência para o carnaval, não deixavam de comparecer aos outros locais. Dona Zica fala da frequência dos blocos da Mangueira nas batalhas de confete das ruas Zulmira e D. Luiza. Também os ranchos desfilavam na Avenida Rio Branco na segunda-feira de carnaval. Daí nosso estranhamento quanto à afirmação da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, acerca da ausência dos populares como atores no carnaval das ruas centrais; fato que se concretizaria apenas com as escolas de samba,

quando ao carnaval burguês vinha juntar-se um outro carnaval, cujos participantes eram, em sua maioria, afro-brasileiros.

O inverso, ou seja, a presença dos segmentos dominantes na Praça Onze, é que raramente ocorria, pelo menos até boa parte dos anos 30.⁵ (Queiroz, 1992: 94)

Manifestações populares no carnaval carioca. Cordões: a ordem na desordem?

Sobre as manifestações que faziam delirar os populares da célebre Praça Onze, alguns testemunhos nos permitem acompanhar sua trajetória e sua receptividade entre os demais segmentos. João do Rio imortalizou o cordão em magnífica crônica, na qual se vale de uma precisão etnográfica. Nela dramatiza o encontro de dois cordões rivais, sendo sintomáticos os termos que emprega para caracterizar a tensão do momento, em que é enfatizado o clima de horror que o envolve. Revela-se, neste trecho, a duvidade do autor diante dessa manifestação da cultura popular. Percebe-se nele mais um misto de atração/fascinação e medo/repulsa. (João do Rio, 1958: 8-10)

de repente surgira o pavoroso abre alas, enquanto acompanhado de urros de pandeiros de xequeres um outro grupo aparecia. O cordão vinha assustador...

Paradoxalmente, o cordão apresentaria, antes de tudo, “o sentimento da hierarquia e da ordem” com uma diretoria, constando de fiscais, dois mestres-salas, mestre de canto, dois porta-machados, homem da frente ou *achinagu*. Nessa hierarquia,

os pobres que não tinham conseguido fantasias [...] carregavam archotes, os fogos de bengala, as lâmpadas de querosene”.

Pergunta o autor: era a “ordem na desordem”?

Realiza um levantamento dos nomes dos cordões, e chega a uma conclusão que nos lembra o atual artista do carnaval Joãozinho Trinta, acerca das “idéias dominantes na população”. Destaca o seu respeito à riqueza, pela preocupação em maravilhar com ouro, com prata, com diamantes, como se depreende dos *Caju de Ouro*, *Chuva de Prata*, *Chuveiro de Ouro*, *Rosa de Diamantes*... Nenhum desses grupos, porém, intitula-se republicano, porque a “massa é monarquista”. Abundam os reis, as rainhas, os vassallos, tais como os *Vassallos de Aurora*, *Reis de Ouro*, *Rainhas do Mar* e outros.

João do Rio analisa os cânticos de cada um desses cordões e, com uma imagem que lembra aquela do mundo de ponta-cabeça, conclui que: “todos os sentimentos, todos os fatos do ano reviravoltavam, esperneiam”.

A carnavaalização da tragédia do Aquidaban – navio que naufragou na Baía de Guanabara – é comentada pelo cronista, que realça o contraste entre a tristeza do fato e o comportamento da multidão:

era horrível. Fixei bem a face entumescida dos cantores. Nem um deles sentia ou sequer compreendia o sacrilégio como os históricos em hipnose.

E continuava, argumentando que a dor mais colossal do ano estava sendo recordada entre zabumbadas, gritos e gargalhadas por uma “menipéia desvairada”. Sua explicação para o fato é que “só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas de car-

naval”. Ou seja, apenas os populares conseguiam unir o sofrimento e o prazer.

Observa-se que o autor intui nesse trecho as imagens que Bakhtin percebe em Rabelais, acerca do tema da morte. Na cultura popular, a morte e a renovação seriam inseparáveis do conjunto vital e incapazes de infundir temor. No grotesco da Idade Média e do Renascimento há elementos cômicos mesmo na imagem da morte, ao contrário dos séculos seguintes, em que predomina a cultura burguesa. Teria-se perdido, então, a compreensão da comicidade presente nessas imagens, interpretada com seriedade e unilateralidade. (Bakhtin, 1987: 44)

Tal manifestação, expressiva de outra concepção de vida, diversa daquela dos segmentos emergentes na virada do século no Rio de Janeiro, provocava forte oposição. Com frequência, os cordões eram qualificados de “horríveis, fétidos, bárbaros... que dão ao nosso carnaval de hoje algo de boçal e selvagem”. Por meio dos jornais e revistas, vasta campanha se fazia contra os cordões, vistos como perigosa excrescência no novo contexto. Coelho Neto recorda de forma simplificada as “malas perigosas que se aproveitavam da navalha para resolver antigas pendências”. Um outro cronista refere-se ao “curso infernal em que cada cordão primava em ser mais barulhento”. (Fluminense, 1907; Neto, 1924)

Paralelamente à campanha ideológica, ocorria a repressão. Deveriam os policiais a todo instante exigir a licença dos cordões, e, caso não possuíssem, realizar a prisão imediata de seus mem-

bros. Mesmo no caso de terem a citada licença, todos deveriam ser revistados e, trazendo armas, seriam presos, processados e remetidos para a detenção. As ordens eram taxativas. A qualquer distúrbio as licenças deveriam ser, imediatamente, cassadas, e detidos os “desordeiros” para serem processados.⁶

Eram ainda vítimas evidentes de discriminação. Eneida alude à atitude do Prefeito General Bento Ribeiro, que, provido de verbas e autorização para subsidiar o carnaval “urbano, suburbano e rural”, negou-se a ajudar os grupos suburbanos, alegando que estes seriam os perigosos cordões. Apesar dos protestos do *Jornal do Brasil*, manteve sua posição. (Moraes, 1987: 168)

O desaparecimento dos cordões é visto em artigo do jornal *A Noite* como um grande “passo”, sintoma de que “Momo está se civilizando”. O aspecto da violência é ressaltado, buscando-se acentuar o caráter desordeiro e irracional de seus componentes – os populares do Rio de Janeiro. Justificava-se dessa forma a repressão visando à extinção dessas manifestações. E, em seguida, o articulista exulta, igualmente, com o desaparecimento dos zé-pereiras, zabumbas, cordões, mascarados. Afinal, teriam sido substituídos por outras formas coerentes com o ideal de civilização aspirado pelas elites: os “lindos carros enfeitados que dão ao curso uma nota altamente distinta e fina”.⁷

De qualquer modo, o desejo de desaparecimento das manifestações populares não se concretizou. No caso dos cordões, tudo indica que passaram a se de-

nominar clubes, configurando uma estratégia de sobrevivência. Já em 1906, na *Gazeta de Notícias*, há referência, de fato, de que os cordões passaram a denominar-se grupos, sendo que alguns adotaram a denominação de “clubes, mais elegante e mais em harmonia com uma cidade que já possui avenidas.”⁸

Subordinação à cultura dominante? Não cremos. Na verdade, os populares começavam a perceber que, ao confronto com aqueles que pretendiam oprimilos, era preferível lançar mão da obliquidade no alcance de seus objetivos. E, assim, garantir seu espaço. Sem dúvida, essa estratégia permitiu aos cordões, em 1922, encherem

o centro da cidade de um barulho infernal, zabumbando o clássico zé-pereira sem dó nem piedade;

apesar dos protestos de um cronista que assumia a defesa daqueles dotados de “ouvidos sensíveis”, impedidos de “sair de casa nestes dias de desordem absoluta”.⁹

Na década de 1920, como resultado da resistência desenvolvida pelos populares que apesar de todos os percalços mantinham suas manifestações culturais, da influência do movimento modernista e das idéias nacionalistas, começou-se a valorizar a cultura de raiz negra. Esta passa gradativamente a assumir um lugar reconhecido no espaço público, embora, de maneira geral, numa conotação caricatural ou marcada pelo exotismo. Nesse sentido, há uma visão da cultura negra como próxima à natureza, caracterizada pelo primitivismo,

em que estaria o fundamento da nacionalidade, segundo a perspectiva do modernismo. Apesar da preocupação com a presença das práticas populares, estas, indubitavelmente, comporiam uma cultura menor.

Ranchos: cordões mais civilizados?

Os ranchos constituem um exemplo da disposição dos populares de afirmar sua presença no espaço público, valendo-se de uma estratégia diversa da dos cordões; ou seja, não pelo confronto, mas por meio de características consideradas mais adequadas pela própria cultura negra, utilizando-se da artimanha e da astúcia: sua disciplina, organização, beleza são merecedores de louvor. É por meio dos ranchos que a circularidade cultural tomou impulso.

Tal manifestação, assim como os blocos e o samba, foi trazida para o Rio de Janeiro pela massa de ex-escravos, migrantes da Bahia. Boa parte desse contingente foi absorvido nos trabalhos do cais do porto, daí sua concentração inicial no bairro da Saúde e áreas limítrofes. A essa corrente de ex-escravos de origem baiana juntou-se outra formada de antigos combatentes de Canudos. Nesses locais buscaram a manutenção de sua cultura, em termos de religião, música, costumes etc.

Os mais velhos da comunidade eram conhecidos por “tios”, “tias”, e em suas casas realizavam-se festas que incluíam atividades profanas e religiosas. Essas “tias” ficaram célebres pelos sambas e

candomblés que realizavam e pelos blocos e ranchos que organizavam. Suas casas constituíram-se em centros de resistência cultural, núcleos de onde se espraíram as bases do carnaval e da música popular, predominante no Rio de Janeiro. Funcionavam, igualmente, como pólos de contato para o grupo, ajudando os recém-chegados a integrar-se à cidade grande. (Silva, 1981; Rocha, 1982; Velloso, 1988)

Um concurso entre os ranchos era realizado no início do século na casa da baiana “tia Bibiana”. Essas brincadeiras carnavalescas estavam de tal forma ligadas às suas raízes, que ainda não se dissociavam do elemento religioso. Assim, os desfiles presididos pela “tia” eram feitos diante dos presépios. Essa reverência à figura da “tia” permanece, mesmo mais tarde, quando os ranchos ganham o espaço das ruas e perdem a conotação religiosa. Pede-se a proteção e bênção àquelas personalidades antes do início da folia. Esse compromisso era tão sério que os ranchos que não o cumprissem à risca eram desconsiderados. Segundo Donga, “era como se não tivessem saído no carnaval”. (Efe-gê, 1982: 131; Velloso, 1990: 215)

Tais agremiações desfrutaram de grande popularidade, sendo consideradas “cordões” mais “civilizados” pela sua disciplina. Seus nomes comumente eram inspirados nas flores, como *Ameno Resedá*, *Flor do Abacate*, *Lírio do Amor*, embora alguns tivessem nomes de animais, o que demonstraria sua ascendência totêmica de influência negra.

Os ranchos se apresentavam, até o

início do século, como espetáculos para o público, sem ambição competitiva. Aos poucos se criou a atmosfera de competição, acelerando sua reformulação, em diversos aspectos: alegórico, orquestral e no canto coral, alcançando luxo e sofisticação. Um dos mais famosos ranchos foi o *Ameno Resedá*, que promoveu uma reviravolta na música e no desfile carnavalesco. Surgiu em 1907 e, já em 1908, saiu às ruas com uma orquestra que somava mais de 20 músicos, coral afinado, luxo nas fantasias e o enredo “Corte Egípciana”. Em 1911, com o pomposo enredo “Corte de Belzebu”, o *Ameno Resedá* chegou ao auge de seus desfiles e de sua história. (Almeida, 1942; Dutra et alli, 1985)

Outro dos mais famosos foi o *Recreio das Flores*, rancho da resistência, do sindicato que congregava os trabalhadores do cais do porto, negros em sua maioria. Causava sensação na avenida com seus enredos idealizados e organizados, desde 1912, por Antonio Infante, o Antoniquinho, também estivador. O auge ocorreu, em 1920, quando ele representou o cortejo da ópera *Aída*, num espetáculo pleno de arte, luxo e bom gosto, merecendo literalmente a denominação de “verdadeira ópera ambulante”. A interpenetração cultural era a tônica do espetáculo: uma agremiação de origem e predominante composição negra, tendo o enredo pautado numa manifestação erudita, a ópera de Giuseppe Verdi, trazida para a agremiação por um trabalhador, imigrante espanhol, que

do alto das torrinhas do Teatro Municipal assistia às óperas,

comprava e estudava seus libretos para fazer com que o pessoal da estiva pudesse brilhar no carnaval”. (Efegê, 1982: 76; Cunha, s/d)

Nas décadas de 1920 e 30 os ranchos figuram ao lado das Grandes Sociedades como as atrações do carnaval no Rio de Janeiro. Desfilam na Avenida Rio Branco, o “palco nobre do carnaval carioca”. Ganham as páginas dos principais jornais da cidade. E, nesse momento, um cronista corporifica a expectativa reinante, ante o desfile dessas agremiações, que supera em entusiasmo o desfile do corso, caro às elites. Afirma que os seus automóveis desertarão da Avenida, isto porque deveriam dar passagens aos “pitorescos ranchos e cordões que tanto animam a nossa grande artéria”.¹⁰

Além das trocas culturais já mencionadas, cabe lembrar a participação de pintores conhecidos, como Henrique Bernadelli e Rodolfo Amoedo, na realização de trabalhos plástico-alegóricos para os ranchos, o que indica um dos expedientes utilizados pelos populares, com vistas a repelir a segregação que se lhes pretendeu impor. Este era um dos meios de evitar seu isolamento, aspiração do “modelo cultural da *Belle Époque*” carioca; que os populares burlam, ao buscar a contribuição de elementos representativos dos mesmos segmentos que execravam. (Dutra, 1985: 16)

A beleza e a repercussão das melodias dos ranchos contribuíram, por outro lado, para que os compositores se interessassem, quando do impulso do rádio

e da indústria fonográfica, a lançar comercialmente marchas, nas quais procuravam captar o espírito da música produzida pelos compositores de ranchos. Passa a ser conhecido em todo o Brasil o tipo de música que se transformaria num gênero à parte – a *marcha-rancho*. Completava-se, assim, o circuito de baixo para cima e de cima para baixo. Temas e artistas eruditos estavam presentes nessas agremiações; suas melodias, por sua vez, inspiravam compositores dos segmentos médios a produzirem músicas de idêntico estilo. Configurava-se a circularidade cultural, fruto de estratégias e da resistência dos populares. (Dutra, 1985: 17)

Escolas de Samba no Carnaval Carioca (1930-1945): solidariedade em prol da cidadania

Apesar de todos os esforços da Primeira República no sentido de extirpar as formas de expressão dos populares, estigmatizadas como manifestações de atraso e barbarismo e que conspurcavam a imagem civilizada da sociedade dominante, não se concretizou o êxito da ação do poder sobre os mesmos. Estes engendraram as mais diversas formas de resistência a fim de fazer frente à opressão e à intolerância que sobre eles incidiam. As manifestações populares não apenas persistiram, mas também se difundiram e se entrelaçaram com a cultura dominante, dando lugar à circularidade cultural.

A partir da década de 1930, com a ascensão do Governo Vargas e, paralelamente, devido ao esforço de líderes populares em afirmar sua participação no sistema, firma-se o predomínio popular no carnaval, tornando-se o samba sua música característica. Os negros, degraui mais baixo entre os segmentos populares, tiveram papel preponderante na construção dessa expressão da cultura popular, que passou, posteriormente, a caracterizar a sociedade como um todo, dando a tônica do carnaval.¹¹

O predomínio da cultura popular no carnaval consolida-se com as escolas de samba, que teriam surgido em fins da década de 1920, quando ocorre nos morros e nas áreas suburbanas uma concentração maior da população pobre, os componentes dessas entidades. (Goldwasser, 1975)

As pessoas trabalhavam como tecelões, fiandeiras, carpinteiros, empalhadores, lustradores, pintores e pedreiros: Carlos Moreira de Castro, o célebre Cachça, figura de vulto na Escola de Samba Mangueira e na música brasileira, era trabalhador da Estrada de Ferro Central do Brasil. Muitas das mulheres empregavam-se como domésticas. Também, não poucas, trabalhavam nas fábricas de tecidos no Andaraí e em Vila Isabel. Havia também os “malandros”, pessoas que não se vinculavam formalmente ao mercado de trabalho. Boa parte deles dedicava-se à música, à composição, o que na época não era considerado trabalho, além de ser objeto de desconfiança policial.¹² Especialmente, algumas residências tornaram-se pontos de en-

contro por qualquer motivação artística ou religiosa. A propósito, as manifestações religiosas e profanas se associavam constantemente. Quase todos esses “festeiros” eram líderes de cultos afro-brasileiros. Na Mangueira, havia os blocos da tia Tomásia, da tia Fé, do tio Julio, do “seu” Zé Espinguela:

era tudo terreiro da macumba, e o que é mais engraçado é que a roupa do santo que eles vestiam na macumba, eles aproveitavam para o desfile e saíam com aquelas roupas; pediam licença pro santo no terreiro e era bonito o pedido; tinha um ritual pra eles abriem¹³ mão da roupa do carnaval.

O próprio local dos ensaios chamava-se terreiro, termo idêntico ao das cerimônias do candomblé, porque “quadra é basquete... terreiro é que é o lugar de fazer samba”. Ainda sobre a afinidade entre o samba e a religiosidade popular de raiz africana, lembra Monarca da Velha Guarda da Portela, estava a crença na proteção ao samba por parte desse culto; além de que ambos eram vítimas da repressão policial.¹⁴

Dona Neuma fala no bloco do Mestre Candinho, que era o bloco em que saía e que não era da religião. E o Bloco dos Arengueiros, que era só de homens, no qual mulher não entrava: “Eles saíam, curtiam o carnaval deles com a fantasia de mulheres”. Cartola, “monstro sagrado” do carnaval e da música popular brasileira, confirma a declaração de Dona Neuma, pintando com cores mais fortes a descrição do bloco a que pertenceu:

Aqui na Mangueira tinha diversos blocos, blocos de sujo, essas coisas. E então, tinha os blocozinhos familiares e tinha os nossos, que eram bagunceiros. Eram rapazes sem noção de responsabilidade, não ligavam pra nada. Fazíamos o nosso carnaval à vontade, saíamos para qualquer negócio, a fim de briga. Assim, era desprezo pelas moças, pelas famílias.

O discurso de Cartola revela, de um lado, a introjeção da visão dominante ao confirmar que ele e seus companheiros “eram rapazes sem noção de responsabilidade”. Por outro lado, nos faz perceber o esforço de organização desses grupos privados da cidadania, esses homens e mulheres que se congregavam a fim de manter sua cultura, medida fundamental para a defesa de sua identidade. Alguns talvez mais conscientes da sua rejeição pelo sistema atiram-se a uma espécie de “retaliação lúdica”, na feliz expressão de Roberto Moura. Não se curvavam aos estereótipos que se lhes pretendiam impingir acerca de sua docilidade e passividade. Eram os célebres “malandros”, não dispostos a se contentar com migalhas de um trabalho mal pago e com a aceitação de uma ordem de cuja elaboração foram impedidos de participar. (Moura, 1983)

Mas foi justamente o Bloco dos Arengueiros – famoso por seus “malandros”, e por isso o mais temido pelas famílias locais – que tomou a iniciativa de formar uma escola de samba na Mangueira. Essa idéia foi contagiando os demais,

que viram nela a possibilidade de obter representatividade junto às agências estatais, e até mesmo de conseguir patrocínio. Afinal, isto já ocorria com os ranchos.

Um dia (...) sentaram num baraco, lá no Buraco Quente, na casa de dona Joana Velha, mulher de seu Euclides (...) e lá eles formaram a escola, sentaram em uns banquinhos porque, na época, cadeira era coisa de rico, numa mesa de caixotes, e fundaram uma escola de samba¹⁶.

Nesse episódio, ocorrido a 28 de abril de 1928, segundo os depoimentos, Cartola teve importante papel. Conta que,

convidado para participar dos ensaios da tia Tomásia, aceitou, não apenas pelo fascínio das negras, mas pela repercussão que isso teria no movimento de união do morro.

Os primeiros contatos foram muito difíceis devido aos preconceitos dos pais e maridos, diante da má fama dos “arengueiros”. As resistências, em grande parte, foram vencidas com os primeiros desfiles, quando

eles viram a organização, o modo como mudamos da água para o vinho, e foram-se chegando. Foram-se chegando e foram acabando os bloquinhos. Depois fez-se a junção geral. No ano seguinte, Mestre Candinho, Tia Tomásia foram praticamente tudo para a Estação Primeira, “nós vamos disputar com o Estácio! Vamos disputar com a Favela! É a Mangueira que está em jogo”. E aqui-

lo foi vindo, foi vindo, e nós chegamos onde está hoje”.

E, segundo dona Neuma, desde o início houve uma forte preocupação com a conservação de suas cores. Nesse sentido, Cartola teria feito um pequeno discurso para “as meninas”, lembrando a importância da questão:

Olha, vocês vão preservar as cores da nossa escola. Vocês vão amar a Mangueira e nunca deixá-la, porque esse verde que tem nela simboliza o futuro, a esperança, e vai brilhar muito, como uma estrela brilhando, e esse rosa é o amor.

Mais adiante, faz uma afirmação que demonstra a exacerbação de seu amor por aquela entidade cultural, com uma sensibilidade capaz de fazer inveja a muitos psicanalisados:

Vocês têm que primeiro amar a vocês mesmas, para depois passar a amar essa bandeira para que nunca deixem ninguém colocar lama nela.

Dona Neuma completa: “E a gente cultiva até hoje”.¹⁸

Da reunião desses blocos surgiram, no final da década de 1920 e início da de 1930, as escolas de samba. Apesar da presença de inúmeras famílias e trabalhadores nas escolas, permaneceu por longo tempo uma visão negativa com relação aos seus componentes. O famoso Carlos Cachça, autor do primeiro samba-enredo, em 1933, refere-se a esse aspecto. O enredo da Mangueira, naquele ano, era sobre a festa do Senhor do Bonfim na Bahia, para o qual fez um

samba relativo a Castro Alves, o que lhe fez temer a intervenção policial por “estar envolvendo uma figura da história do Brasil”, já que “o samba era coisa de marginal”.¹⁹

Não poucas eram as dissensões surgidas entre os sambistas, decorrentes das rivalidades entre as escolas, entidades que, como já foi referido, tinham a maior importância para os seus membros. Eram, para a maioria, a única forma de participação pública que conheciam, não economizando esforços no sentido de prestigiá-las. Sem dúvida, as disputas eram frequentes, brigas, retaliações... Impedidos, por longo tempo, do exercício da cidadania, não brigavam por seu partido, como as elites, mas por sua agremiação. O que servia de pretexto para que merecessem os epítetos de “bárbaros”, “primitivos” e para as atitudes violentas da polícia.

Além do aspecto das brigas ressalta-se o grande número inicial das escolas. Muitas terminaram por se unir, o que se constituiu num processo doloroso na maioria das vezes. Com a derrubada do Morro do Castelo, grande parte de sua população estabeleceu-se na Mangueira, na parte conhecida como Morro de Santo Antônio. Ali criaram outra escola de samba, a Unidos da Mangueira. Por volta do final da década de 1930 foi decidida a fusão com a Estação Primeira.²⁰

Inúmeras foram as estratégias usadas pela Mangueira para atrair seus vizinhos. Parece que uma das mais eficazes foi aquela empregada por Carlos Cachça, que “conversava um, levava outro, ia e fazia mais uma conquista lá na fren-

te, uma derrubada geral”. Cachaça confirma, relatando que abriu uma tendinha no Santo Antônio, mas seu empreendimento não prosperou, “já que a gente bebia todo o estoque da casa, consumia mais que vendia”. Recolheu, porém, outras vitórias, pois “tinha feito muita amizade aqui no Sto. Antônio e fui levando um por um para a Estação Primeira”. Um grupo da Unidos da Mangueira, inconformado, fez uma fantasia roxa como demonstração de luto, reagindo por algum tempo à fusão. Alguns não aceitaram filiar-se à Mangueira e foram para a Portela. (Campos et alii, 1989: 63)

O Estado pede passagem às escolas

Em que pesem esses percalços, os sambistas não desistem, como resultado de seus esforços, as escolas de samba assumiam a cada ano mais vulto. O noticiário dos jornais amplia, progressivamente, seu espaço para a nova modalidade de manifestação carnavalesca. Crônicas detêm-se na análise dessa forma de expressão, de seus componentes, de sua música, buscando sua interpretação, em geral identificada com a raiz da nacionalidade, fato da maior importância nesse momento marcado pela influência do modernismo. Numa das análises sobre o carnaval, convoca-se o turista a abandonar o carnaval branco “com que cobrimos cosmopoliticamente o nosso tropicalismo vexado” e a comparecer à Praça Onze, onde entrará em contato

com a nossa “realidade, com o nosso rosto despido de todos os disfarces”. Fala-se em vozes quase selvagens, música bárbara, “primitivismo em apoteose na cidade que atinge o esplendor das velhas metrópoles ilustres”. Estaria aí um núcleo de autenticidade, fundamental para o movimento de busca da identidade nacional.²¹

Predomina o tom positivo com relação à novidade vinda dos morros; as escolas com seus pandeiros, cuícas, tamborins, reco-recos, transportando a música, até então desconhecida, para a cidade, e tão simpaticamente acolhida, pois o “nosso povo bem sabe dar valor ao que é nosso, genuinamente nosso!”. (Silva e Santos, 1989: 63) São frequentes os concursos e eleições envolvendo aspectos, elementos ligados ao samba. Também é notória a influência do ritmo das escolas na música popular.

Em 1933, o desfile passou a fazer parte do programa oficial do carnaval elaborado pela Prefeitura do Distrito Federal e pelo Touring Club, liberando o prefeito Pedro Ernesto pequena ajuda em dinheiro para as escolas. O Globo, patrocinador do certame, formulou um regulamento para o mesmo. Nele, entre outros, estabelecia-se a proibição de instrumentos de sopro e a obrigatoriedade da ala das baianas, medidas que até hoje persistem.²²

Nesse mesmo ano ocorre um fato demonstrativo do poder de pressão já alcançado pelas escolas junto ao governo, quando da ameaça de despejo de 7.000 moradores do Morro do Salgueiro. A “escola azul e branco”, aí sediada, assu-

miu a chefia do movimento de defesa dos referidos moradores, dando Vargas ganho de causa aos mesmos. A partir daí estreitam-se os laços entre os grupos de podere e escolas.²³

Passam a participar de inúmeros eventos, como festivais, batalhas de confete nos diversos bairros etc. Emergiram, assim, as escolas de samba por meio do esforço solidário das camadas mais pobres da população carioca. Ocupando o espaço das ruas, garantiram a essas camadas o respeito dos demais segmentos. Buscam, a partir daí, assegurar o crescimento dessas entidades. Benefícios mútuos serão extraídos desse processo.

Após a Revolução de 1930, passa a haver uma intervenção maior do Estado nos diversos setores da vida do país, inclusive no terreno social e cultural, sistematizando-se o financiamento do carnaval. Aprofunda-se o empenho em torná-lo veículo de atração turística e as escolas de samba se constituirão em um elemento de proa nesse processo. Os desfiles de escola de samba foram oficializados em 1935, passando, entre outras vantagens, a receber subvenção regular da Prefeitura. (Silva e Santos, 1989; Carneiro, 1957)

De qualquer forma, nas diversas entrevistas e depoimentos, há unanimidade quanto ao caráter irrisório da subvenção recebida. Continuavam os componentes das escolas a contribuir para o desfile, porque, além do dinheiro concedido ser pouco, “só se recebia depois do carnaval...”. Corria-se o Livro de Ouro pela vizinhança, pelas casas de

comércio, depois da licença concedida pelo delegado.²⁴

O regulamento do concurso de 1935 eliminou os versadores, também chamados de improvisadores ou repentistas. Comefeito, até então as canções das escolas, conotando a influência dos pontos de candomblé, compunham-se apenas de um estribilho ou refrão, sobre o qual se improvisava. Os argumentos de que essa característica tornava difícil o julgamento fizeram com que desaparecessem os versos de improviso, o que representou uma perda em termos da cultura popular. Foi um preço alto, negociado em face das possibilidades que se abriam com o reconhecimento oficial.

Consolidou-se, a partir daí, o samba-enredo, no qual despontaram verdadeiros poetas, como Carlos Cachaca e Cartola, que monopolizaram, durante anos, sua elaboração na Mangueira; Paulo da Portela; Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, de início na Serrinha e depois no Império Serrano e tantos outros. Ao samba, em geral, cabia ditar a temática da escola.

São, de qualquer forma, significativas as novas estratégias de relacionamento dos grupos que ascenderam ao poder a partir da Revolução de 1930 com os populares. São feitas referências ao comparecimento de políticos aos locais que sediavam as escolas de samba, em contraposição ao preconceito que vigorava anteriormente. É o caso das visitas do prefeito Pedro Ernesto à Mangueira, desde os primeiros tempos da escola.

Para os grupos que ascendem ao po-

der em 1930, munidos de um novo projeto, urgia articular a comunicação entre as elites e a massa da população, até então divorciadas. Era mister voltar-se para o povo em suas mais genuínas e espontâneas manifestações e aspirações, fonte das tradições mais puras desse país, base da nação que se pretendia construir. (Gomes, 1988: 210) Temos, dessa forma, um momento em que as forças convergem. De um lado, os populares fortalecidos por um longo processo de resistência, dispõem-se à conquista concreta do espaço público, não mais se contendo nos seus grupos específicos religiosos e tradicionais, nos pequenos cordões e ranchos carnavalescos. De outro, temos a proposta de valorização da cultura popular por um Estado que se dispõe a realizar a união entre elites e massas; e, com a junção entre natureza e cultura por intervenção da política, faria a integração tão sonhada, expressando a imagem de uma sociedade harmônica.

A ascensão das escolas de samba, simbolizando o crescimento da participação popular e a assunção efetiva do espaço público por esses segmentos, é favorecida por esse estado de coisas. Tal fato é realçado pelo significado especial da cultura dos populares constituindo-se em canal privilegiado de expressão dos anseios e necessidades da classe trabalhadora no Rio de Janeiro. Os segmentos populares nela se afirmaram, pois aí encontraram formas alternativas de organização, o que lhes possibilitou, igualmente, a coesão e a legitimação de sua identidade.

Tendo surgido no final dos anos 20, as escolas de samba, segundo alguns estudiosos, constituíram-se numa síntese de manifestações carnavalescas anteriores, apresentando elementos dos blocos, ranchos, e mesmo das grandes sociedades. (Carneiro, 1975) Além disso, influenciaram a música popular, especialmente, o samba e a música erudita no Brasil. Constituem excelente exemplo de interpenetração de elementos da cultura dos dominantes e dos populares, ou seja, da interpenetração cultural, um dos nossos principais pressupostos.

Os negros, de grau mais baixo entre esses segmentos, tiveram papel preponderante na construção dessa cultura, que, inter-relacionada às demais, dá a tônica do carnaval. Enfim, como afirmam vários intelectuais, o samba, especialmente aquele desenvolvido com as escolas de samba, é erigido na era Vargas em símbolo da nação brasileira²⁵.

Causa estranheza a uma estudiosa do assunto o fato de os ideólogos da “unidade nacional” tomarem como emblema um gênero musical que, por sua natureza carnavalesca, pouco tinha em comum com as linguagens musicais sisudas, tão próximas dos rituais totalizantes, como por exemplo a tradição do hinário, ou mesmo do samba-exaltação (Naves, 1998: 105). Nesse sentido, contra-argumento que tal ocorreu porque esse processo não resultou apenas da obra desses ideólogos a serviço do Estado então implantado. É fruto de um fenômeno mais complexo que se deveu, em grande medida, à ação dos populares, para os quais o carnaval constituiu-se, naque-

le momento, na via prioritária de afirmação de sua identidade num processo conflituoso, caracterizado por lutas e negociações contínuas, com avanços e re-cuos que se redimensionaram e se reorganizaram mútua e dialeticamente.

Acentuação de diálogo e comunicação entre diferentes, signos compartilhados e reconciliação da nação em sua imagem festiva é o que emerge dessas colocações. O que não significa o apagamento real das diferenças, já que “A Nação não é; ela faz-se e se desfaz”, ou seja, sua principal característica é a indeterminação, prática contraditória em busca da unidade que anule as divisões sociais e que não pode cumprir-se. (Chauí, 1986: 114)

Por outro lado, como se depreende do panorama apresentado, a cidadania tem múltiplas faces, não podendo ser reduzida às aspirações peculiares ao mundo ocidental. O que não significa que os diversos sujeitos sociais não devam ter acesso, igualmente, a todos os direitos consagrados. Assim, há que se compreender que para os populares, que aqui viveram nos primeiros anos do século 20 até os anos 1930, ocupar as ruas com suas manifestações culturais constituía-se em empreendimento da maior relevância. De maneira diversa daquela enunciada pelos teóricos da Revolução, e apesar de toda a campanha que sobre aqueles grupos se desencadeou, a resistência que desenvolveram garantiu-lhes a persistência de tais manifestações, inclusive entrelaçando-se às demais, mas nelas imprimindo sua marca, ganho simbólico dos mais significativos. E o seu

sonho transformou-se em realidade, construíram uma dimensão privilegiada da cidadania: a cidadania cultural.

NOTAS

- 1 *O Paiz*, 09 e 10.02.1891
- 2 *Gazeta de Notícias*, 01.03.1897.
- 3 *Gazeta de Notícias*, 13.02.1889.
- 4 *A Noite*, 03.12.1912.
- 5 Entrevista de dona Zica da Mangueira à nossa equipe de pesquisa.
- 6 *Correio da Manhã*. 13.02.1904; *Gazeta de Notícias*. 22.02.1908.
- 7 *A Noite*, 23.02.1914.
- 8 *Gazeta de Notícias*, 04.02.1906.
- 9 *Gazeta de Notícias*, 26.02.1922.
- 10 *O Globo*, 26.02.1926.
- 11 Para se avaliar o vulto assumido pelas manifestações populares no carnaval carioca, registramos alguns comentários de jomais daquela década: “Esse corso elegante, extenso, que enchia as avenidas desapareceu. E o carnaval é hoje apenas o morro espalhado na planície com seus ranchos monótonos e seu batuque africano.” *Diário de Notícias*, 27.02.1938. “Foi enfim um espetáculo bonito mesmo que, além do mais, serviu para patentear serem as Escolas de Samba a verdadeira alma do carnaval das ruas cariocas”. *O Radical*, 01.01.1939.
- 12 Entrevista de Carlos Cachaca (Carlos Moreira de Castro), da E. S. Mangueira, para a nossa equipe de pesquisa.
- 13 Entrevista de dona Neuma Gonçalves, da

- E. S. Mangueira, para a nossa equipe de pesquisa, janeiro de 1993.
- 14 Depoimento de Monarco, da Velha Guarda da Portela, para o Museu da Imagem e do Som (MIS), 25.02.1992.
- 15 Depoimento de Cartola (Moura, s/d: 23).
- 16 Entrevista de dona Neuma.
- 17 Cartola (apud Moura, s/d)
- 18 Entrevista de dona Neuma.
- 19 Entrevista de Carlos Cachaça.
- 20 Entrevista de dona Neuma.
- 21 *O Globo*, 09.01.1934.
- 22 *A Noite*, 13.01.1932; 12.01.1933; 17.02.1934; *Jornal do Brasil*, 04.01.1933; 05.01.1934; 02.02.1934.
- 23 Entrevistas de dona Zica, da E.S. Mangueira, e Sr. Armando Santos, da E. S. Portela, à nossa equipe de pesquisa.
- 24 Entrevista de dona Zica, dona Neuma e Carlos Cachaça, da Mangueira, à nossa equipe.
- 25 Tanto os historiadores como os próprios atores enfatizam as transformações produzidas no samba, cujos sons passam a se originar dos redutos ligados à boemia, ao carnaval e sobretudo ao cotidiano das populações faveladas. (Naves. 1998: 90)
- François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de et alii. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- CARNEIRO, Edson. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- CHAUÍ, Marilena. Ainda o nacional e o popular. In: *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CUNHA, Maria Clementina P. Cunha. *Grupo Carnavalesco Cultura do Brasil*. IFCH/ UNICAMP, mimeo, s/d.
- DUTRA, Anésio Pereira et alii. *Ranchos, estilo e época. Contribuição ao Estudo dos Ranchos no Carnaval*. Rio de Janeiro: INEPAC, 1985.
- EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. v. 4. 2ª Edição, RJ, Ed. Conquista, 1957, p. 787; *Gazeta de Notícias*. 16.02.1890.
- EFEGÊ, Jota Efegê. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- FLUMINENSE, Américo. *O Carnaval do Rio*. *Kosmos*. fev. 1907.
- HERCULANO, Alfredo. *Tempo de bambas: o carnaval da Praça Onze segundo o traço de Alfredo Herculano*. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.
- GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Vértice/Iuperj, 1988.
- JOÃO DO RIO. “Elogio do Cordão” in *Boletim Social da UBC* n° 53, nov./dez. 1958.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Brigue et Cia. Ed., 1942.
- BAKHTIN, M.. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de*

LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

MOURA, Roberto. *Cartola: todo o tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, s/d.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

NETO, Coelho. *As quintas*. Porto: Livraria Chardron, 1924.

PEDERNEIRAS, Mário. Tradições. *Revista Kosmos*. fevereiro 1907.

QUEIROZ, Isaura Pereira de Queiroz. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ROCHA, Osvaldo Porto. *A era das demolições: Cidade do Rio de Janeiro – 1870 - 1920*. Niterói: UFF, 1982. Dissertação de Mestrado em História.

SILVA, Marinete Santos. *Tia Ciata e o samba no Rio de Janeiro*. (mimeo), 1981.

SILVA, Marília Barboza da e SANTOS, Lígia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

TINHORÃO, José Ramos Tinhorão. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM Ed., 1969.

VELLOSO, Monica Pimenta Velloso. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

_____. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos* 6. Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1990.

Rachel Soihet é Professora do Programa de Pós-Graduação em História da UFF e pesquisadora do CNPq.

