

Os “Cordões” entre *confettis*, serpentinas e lança-perfumes: o carnaval do “Zé Povinho” e as diferentes formas de brincar e tentar regradar o carnaval carioca em fins do século XIX e início do XX*

*Fabiana Lopes da Cunha***

Resumo. O artigo tem como objetivo tratar das distintas formas de manifestação dos festejos carnavalescos entre fins do século XIX e início do XX, propaladas e analisadas através de diferentes tipos de fonte, tais como a escrita (crônicas difundidas em revistas ilustradas do período) e a musical. Nosso intuito aqui é discutir principalmente uma delas, os cordões carnavalescos e também as dificuldades da elite letrada e das autoridades em regradar, disciplinar e homogeneizar o carnaval carioca.

Palavras-chave: Carnaval; Blocos carnavalescos; Rio de Janeiro; História cultural; História da festa.

Carnival songs, confetti, streamers and sprays: The carnival of the man-in-the-street and the several ways of enjoying oneself and regulations on the Rio carnival by the end of the 19th century and the start of the 20th century

Abstract. Current paper deals with the several ways in celebrating Carnival by the end of the 19th century and the start of the 20th century, analyzed from different sources such as newspapers of the period and musicals. The Carnival songs are focused, coupled to a description of the effort of educated people and authorities in attempting to regulate, discipline and homogenize the Carnival feasts in Rio de Janeiro.

Keywords: Carnival; Carnival Groups; Rio de Janeiro; Cultural history; A history of the feast.

* Artigo recebido em 02/10/2014. Aprovado em 18/04/2015.

** Professora da Unesp, Ourinhos/SP e do Programa de Pós-Graduação em História da Unesp, Assis/SP, Brasil. E-mail: fabiana@ourinhos.unesp.br

Los “Cordones”, entre *confettis*, serpentinas y lanza perfumes: el carnaval de “Zé Povinho” y las diferentes formas de jugar y de tratar de reglamentar el carnaval carioca a fines del siglo XIX y principios de XX

Resumen. El artículo tiene como objetivo tratar las distintas formas de manifestación de los festejos carnavalescos de fines del siglo XIX y principios del XX, divulgadas y analizadas a través de diferentes tipos de fuentes: la escrita (como crónicas difundidas en revistas ilustradas del período) y la musical. Nuestro objetivo es discutir, principalmente, una de esas manifestaciones, la de los cordones carnavalescos como así también las dificultades de la elite ilustrada y de las autoridades en reglamentar, disciplinar y homogeneizar el carnaval carioca.

Palabras Clave: Carnaval; Grupos Carnavalescos; Río de Janeiro; Historia Cultural; Historia de la Fiesta.

1 “Cordões” entre *confettis*, serpentinas e lança-perfumes

A crônica abaixo é um diálogo entre dois homens e ela evidencia a importância do carnaval carioca e suas transformações e, no transcorrer da conversa, percebemos que um deles há muito tempo não brinca durante nos festejos carnavalescos:

-Enfim! Ei-lo!

- Quem?

- O carnaval, homem de Deus! O carnaval, pois não sabes que amanhã é domingo gordo, o primeiro dia de nosso carnaval?

- Ah! Sim! Nem me lembrava mais.

- Já assististe a algum carnaval aqui?

- Há muitos anos. Era ainda um menino de colégio. Só me lembro que se jogava muita água.

- Chi! Como estás atrasado. O Entrudo é história antiga. O nosso carnaval de hoje é imponente, é moderno: há jogo de confetti, lança-perfumes. É lindo.

-Sempre ouvi dizer isto.

O texto ressalta o quanto a festa teria se modificado e que o entrudo e suas “molhaçadas” estariam muito distantes no tempo e nas lembranças. Tal fato é parte de um discurso da imprensa do período que busca enfatizar a

civilidade da festa e o fim do estruendo e de um passado em que as festividades de Momo seriam vinculadas a práticas ainda “anárquicas” e sem regras.¹ A festa estaria agora mais “imponente” e “moderna”. Tal descrição da festa, como sabemos, é muito mais uma construção da imprensa e de literatos do período. A conversa evolui e o tom de humor sarcástico e ferino aumenta quando um deles se refere ao carnaval como a festa mais popular e democrática do país:

- Demais é absolutamente popular. Todos os elementos sociais confraternizam, misturam-se.
- Como depois das revoluções.
- Justo. Não fica ninguém em casa. Toda a população afliu para o centro da cidade. A Avenida fica uma beleza. Não se pode dar um passo. As sociedades trazem para a rua préstitos fabulosos, com mulheres quase nuas e homens... Também.
- Ah! Sim?

O cronista continua descrevendo a festa, não apenas com seus préstitos, mas também seus cordões, seus “nomes extraordinários” e a censura das autoridades policiais a alguns deles:

- Vais ver. É feérico. Há cordões riquíssimos, que gastam rios de dinheiro nas fantasias- como o Cascata de Marfim, Os filhos azuis do último diabo preto, A romã de turquesa e o Centro Atlético das Dançarinas do Vesúvio.
- Mas, que é isto? Que nomes extraordinários são estes?
- Ué! São os nomes dos cordões mais afamados cujos versos os jornais publicam com antecedência.
- O ano passado houve um que deu sorte o – Arranca Rabo- , engraçadíssimo. Mas a polícia cismou: mandou que tirassem do nome a palavra – arranca.
- E deixassem só o rabo?
- Sim.
- Grupo do Rabo?
- Justamente.
- Mas que tolice. Seria preferível deixar o arranca.
- Todos nós também pensamos assim. Mas não sei porque a Polícia viu no- arranca- uma flagrante alusão a uma conhecida individualidade política e mandou suprimi-lo do título do Club. A Polícia aqui tem, às vezes, essas tolices. Mas qual a polícia que não as tem, não é?
- É.

¹ Para saber mais sobre essa discussão, ver Cunha (2001) e Cunha (2008).

- Enfim. O carnaval é a única festa verdadeiramente popular que temos.
- Já muita gente me disse a mesma coisa.
- E disse uma verdade. Basta afirmar que os bairros e os subúrbios ficam vazios. O ano passado, segundo as estatísticas, os bonds, trens, automóveis, carros, etc. transportaram no último dia de carnaval, dois milhões de passageiros.
- Dois milhões? Mas se nós só temos novecentos e tantos mil.
- Oral! Foi porque muita gente ia e vinha.

O narrador continua ressaltando as qualidades da festa, e por ser esta exótica e fora dos parâmetros usuais, de certa forma ele a desqualifica:

Mas como ia dizendo. No carnaval estabelece-se uma verdadeira corrente de cordialidade. Os *confetti* e lança-perfumes são os agentes mais poderosos dessa espécie de confraternização. Veem-se moças correndo na rua, descabeladas, molhadas, atacando os rapazes a lança-perfumes, a *confetti*. Pega-se no braço das moças, nas pernas; às vezes chega-se mesmo a dar-lhe beliscões. Uma pândega. E ninguém fica zangado. Os automóveis e carros chegam a custar contos de réis. Os *bonds* andam apinhados, vai gente até o teto. Os hotéis fecham por falta de comida, o café acaba, o *chopp* esgota-se...

Conforme a conversa vai se desenrolando, percebemos certa aflição em um dos interlocutores, pois o narrador, ao afirmar que a avenida fica “uma beleza”, que “não se pode dar um passo” onde as Grandes Sociedades fazem seus desfiles de mulheres e homens quase nus, ele também denota na crônica os incômodos e o preconceito que parte da elite e da população tinha com relação aos apelos eróticos destas festividades e que podemos perceber em alguns relatos e reportagens presentes em periódicos do período como o *Jornal do Brasil* e as revistas *Careta* e *Fon-Fon!*. O narrador também critica veladamente os gastos excessivos e os nomes esdrúxulos dos cordões, assim como as proibições da polícia, que muitas vezes não faziam sentido para a população em geral. Por conta deste cenário, tumultuado ainda mais pelas guerras de confetes e lança-perfumes, pela superlotação dos bondes, pelo alto custo dos automóveis, pela falta de comida e de chopes pela grande quantidade de pessoas que se amontoavam pelas

principais ruas da capital federal, um dos protagonistas da história mostra seu desespero em fugir da folia, preocupado em ver se ainda havia quartos no hotel Paineiras, recanto turístico e elegante do período, inaugurado em 1884 com toda a pompa com a presença do Imperador D. Pedro II e a família imperial:

- Basta, basta, homem, que já estou sentindo aflições. Mas então o carnaval daqui é assim?
 - Exatinho.
 - Sabes onde há um telefone por aqui perto?
 - Creio que ali mesmo, no armazém da esquina. Para que? Precisas de alguma coisa? Esqueceste a carteira?
 - Não! Quero perguntar se há quarto vazio no Hotel das Paineiras.
 - Mudas-te então?...
 - Não.
 - Por causa do calor?
 - Não. É só para passar os três dias de carnaval.
- (*Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912)

Cabe ressaltar que, em fins do século XIX, a montanha do Corcovado “acabou transformando-se em local de passeios dos nobres e estrangeiros,

e, com o aumento pela procura dessas regiões mais altas, fez desenvolver uma série de investimentos no Maciço da Tijuca, principalmente com a construção da Estrada de Ferro do Corcovado (1º trecho até as Paineiras) e do Hotel Paineiras[...]. O 2º trecho Paineiras-Corcovado foi aberto ao público no ano seguinte, quando também foram concluídas as obras da Estação “Ferrocaril”, na Rua Cosme Velho (GERODETTI; CORNEJO, 2004, p. 36). De acordo com Semenovitch (1997, p. 19) a “Estrada de Ferro do Corcovado seria a primeira a ser construída no Brasil exclusivamente para atender a fins turísticos”[...]. Devido a isso, na mesma época em que foram concluídas as obras da ferrovia, foi construído um pavilhão de ferro (planejado e construído na Bélgica, e depois montado no local), de base circular, espécie de um coreto, denominado de “Chapéu de Sol”, que servia de abrigo e local de descanso para os visitantes do Corcovado, de onde poderia concomitantemente apreciar o panorama da cidade e, em algumas ocasiões especiais, ouvir concertos musicais[...]. Em 1910 a ferrovia foi eletrificada, sendo a primeira do país a contar com tal melhoramento (VIEIRA, 2013, p.110).

Referindo-se a este hotel, que ficava no meio da floresta da Tijuca, o interlocutor deixa claro que o incomoda dividir o mesmo espaço que o populacho utiliza para suas brincadeiras folionas e, por isso, opta por um local acessível, mas ao mesmo tempo tranquilo e requintado. Outro ponto importante deste diálogo é que, apesar dos esforços em implementar um carnaval disciplinado, organizado e elegante, brincantes de todas as classes sociais saíam às ruas, mesmo diante de certas implicâncias das autoridades, que o narrador satiriza com relação à proibição do uso da palavra “arranca” do cordão “Arranca Rabo”. Apesar de todos os esforços, como ressalta Cunha,

Grandes Sociedades de imensa fama e prestígio, que se haviam dedicado durante décadas à tarefa de “civilizar” os hábitos da folia, continuavam a conviver com os velhos dançarinos e suas cabeçorras, com o estruendo modernizado ou não dos bairros e das confeitarias, a intensa procura por máscaras baratas e a mania de brincar de “Você me conhece?” (CUNHA, 2001, p.150-151).

Além disso, os cordões e ranchos começam a surgir em vários locais da cidade, e no período da crônica inundavam as ruas com suas manifestações carnavalescas. O fato de os primeiros se apegarem a certas tradições então renegadas dos carnavais do século XIX, ou ainda à “ausência de talento literário, ‘espírito’ ou ‘humor’ entre gentalha que saracoteava nesses desfiles”, fazia com que a imagem da “violência e da ameaça social” fosse “colada a esses grupos carnavalescos”, o que justificaria “a atitude unanimemente temerosa e hostil das elites, tanto da imprensa como das autoridades” quanto a essas agremiações (CUNHA, 2001, p.183-184).

Dessa forma, o maior problema residia, pelo menos na visão dos que defendiam o carnaval elegante e das Grandes Sociedades, na proliferação destes grupos, grêmios e pequenas sociedades que teimavam em obter “registros e autorizações de cartórios e distritos policiais” para poderem desfrutar e brincar à vontade pelas ruas do Rio de Janeiro. A crônica faz alusão, com igual

desprezo, a práticas muito distintas de se brincar o carnaval, como os cucumbis, os zabumbares dos Zé-pereiras, os cordões e ranchos, estes dois últimos tratados muitas vezes de forma indistinta e apontados por muitos estudiosos do assunto como sendo as matrizes dos blocos e escolas de samba atuais (CUNHA, 2001, p.152).

Percebe-se, portanto, certa confusão da imprensa da época ao se referir a cordões e ranchos, por conta de suas semelhanças, principalmente com relação à origem social destas duas agremiações festivas, que em geral abarcavam gente dos morros, subúrbios e trabalhadores braçais. Cunha ressalta a diferença entre eles:

ranchos usavam alegorias sobre carroças, mesmo que em escala menor que as sociedades, enquanto os integrantes dos **cordões**, com suas variadas fantasias, seguiam invariavelmente no chão, a pé; os **cordões** caracterizavam-se sobretudo pela percussão acompanhada de cantoria, na qual um ou dois dançarinos vestidos de índios entoavam a copla, e o coro em uníssono repetia o estribilho (ou chula), por vezes acompanhados apenas por cavaquinho e violão, mas os **ranchos** harmonizavam seu canto, apresentavam-se com percussão leve (pandeiros, castanholas etc.) e com um volume instrumental considerável que incluía cordas e sopro (do que resultava a diferença musical entre as marchas-ranchos e o batuque sincopado dos cordões); a presença de mestres de canto ou de harmonia era, assim, marca característica dos **ranchos**, tendo em vista a necessidade de ensaios mais estruturados para suas apresentações - ao passo que os **cordões** contavam muitas vezes com um mestre-de-pancadaria, a quem cabia afinar o ritmo da percussão; nos **ranchos**, o destaque era dado pela forte presença feminina - as saloias ou pastoras, que dominavam o diapasão do canto e do desfile enquanto os cordões, embora nem sempre excluíssem as mulheres, eram predominantemente masculinos em suas saídas à rua. Por fim, os **ranchos** desfilavam com enredos fixos que integravam o conjunto dos componentes, ao passo que os **cordões** no máximo apresentavam uma cantiga unificada, composta para a ocasião especial (CUNHA, 2001, p.153-154. Todos os grifos são nossos).

Assim, percebemos que, apesar destas duas manifestações serem provenientes de pessoas de origem social semelhante, os cordões, com nomes que denotam suas origens, assim como canções que retomam versos de origem

popular. João do Rio, em *A Alma Encantadora das Ruas*, refere-se a vários destes grupos carnavalescos, e cita algumas das canções entoadas por eles.

Oh! Abre ala!
Que eu quero passá
Estrela d'Alva
Do Carnavá! (RIO, 2002, p.56).

Segundo Edigar de Alencar, foram os cordões que introduziram as cantigas compostas especificamente para serem entoadas nos carnavais. Estas canções serviriam para exaltar as qualidades e características da agremiação carnavalesca pelas ruas da cidade. Este é o caso, por exemplo, do cordão *Flor de São Lourenço* que, em 1885, canta os seguintes versos durante o carnaval:

Ó dona Mariquinha
Agite seu lenço
Para dar um viva
À *Flor de São Lourenço* (ALENCAR, 1985, p.83-84).

Um exemplo diferente seria o exposto abaixo, que faz alusão ao Mal. Deodoro da Fonseca de forma irreverente e bem-humorada:

Fui ao Campo de Santana
Beber água na cascata,
Encontrei o Deodoro
Dando beijo na mulata

A mulher do Deodoro
É uma grande caloteira
Mandou fazer um vestido
Não pagou a costureira (ALENCAR, 1985, p.83-84).

Em fins do século XIX e início do XX, os carnavais não tinham uma trilha sonora específica para a festa e, em geral, o que se tocava nestes eventos consistia em música instrumental, muitas vezes várias de óperas bem conhecidas do público (CUNHA, 2004), assim como canções folclóricas ou populares que tinham os versos improvisados com temas do momento. Por conta disso, essas músicas eram muito apreciadas pelos foliões.

No caso do último exemplo, percebemos que a métrica dos versos é muito similar à cantiga de roda *Eu Fui no Itororó*, cuja melodia deve ter sido usada para entoar os versos galhofeiros relacionados ao marechal. Como a maioria dos cânticos que eram exibidos nos cordões, ranchos e blocos carnavalescos durante o carnaval apresentava em seus versos as peculiaridades do grupo que os entoava, em geral, não eram conhecidos do grande público, ou ao menos não se fixavam na memória dos foliões. Por conta disso, os estudiosos do assunto não classificam estas canções como carnavalescas. Mas, se essas canções embalavam os dias de carnaval, porque não considerá-las? Não estaríamos assimilando um modelo de reconstituição do carnaval imposto por estudiosos do tema? Talvez a dificuldade em reconstituir tais melodias e cânticos seja um dos motivos de sua não utilização ou validação. No entanto, temos nos esforçado para reconstruir as sonoridades das festividades carnavalescas nesse período e acreditamos que, quando concluirmos nossa pesquisa, possamos contribuir mais na discussão dessa temática.

Uma destas cantigas, encomendada para ser o hino do *Cordão Rosa de Ouro*, acabou, após alguns anos, fazendo um grande sucesso e se popularizou, passando a ser entoada por carnavalescos que não faziam parte desta agremiação. A famosa marcha-rancho de Chiquinha Gonzaga, *Ó Abre Alas*, é até hoje identificada com as festividades de Momo:

Ó abre-alas
Que eu quero passar
Eu sou da Lira
Não posso negar

Ó abre-alas
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É quem vai ganhar² (ALENCAR, 1985, p.85).

² *Ó Abre-Alas*, marcha-rancho de Chiquinha Gonzaga, 1899.

O cronista João do Rio³ nos conta que esses versos eram cantados de modo um pouco diferente do que conhecemos hoje. Entretanto, uma verdadeira multidão os entoava em plena rua do Ouvidor nos dias dos festejos carnavalescos em fins do século XIX e nos primeiros anos do século XX:

Oh! abre ala!
 Que eu quero passá
 Estrela d'Alva
 Do Carnavá! (RIO, 2002).

Em geral, a canção que fazia sucesso em um ano acabava sendo entoada por diversos anos seguidos. Outras eram cantadas apenas para o período do carnaval e logo desapareciam...

Três vezes nove
 Vinte e sete
 Bela morena
 Me empresta seu leque
 Eu quero conhecer
 Quem é o treme terra?
 No campo de batalha
 Repentinos dá sinal da guerra (RIO, 2002).

Esses últimos versos, segundo João do Rio, eram entoados por cerca de 40 homens acompanhados de 27 bumbos e tambores. Mas a maioria, sem muito sentido ou significado, apenas anunciava o cordão pelas ruas, como o dos *Destemidos do Inferno*:

Os roxinóis estão a cantar
 Por cima do carramanchão
 Os Destemidos do Inferno
 Tenho por eles paixão (RIO, 2002).

³ A primeira edição de *A Alma Encantadora das Ruas* foi provavelmente publicada no ano de 1908 pela Editora Garnier. A publicação que utilizamos neste artigo é digital e está disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf. Acessado em 15 set. 2014. Tentamos acessar a que utilizamos durante nossa pesquisa, mas a versão digital da Virtual Books, de 2002, não está mais disponível.

Outros, como o “Beija Flor”, cantarolavam algum episódio que teria sido muito noticiado durante o ano:

A 21 de janeiro
 O “Aquidabã” incendiou
 Explodiu o paiol de pólvora
 Com toda gente naufragou

E o coro:

Os filhinhos choram
 Pelos pais queridos.
 As viúvas soluçam
 Pelos seus maridos (RIO, 2002, p.61-62).

O número de cordões pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro era muito grande, segundo João do Rio, em torno de 200 destros agremiações disputavam espaço pelas ruas da antiga capital federal, que na época contava com 1 milhão de habitantes. Das canções entoadas, muitas vezes de forma improvisada durante o carnaval, algumas acabariam se tornando um grande sucesso e seriam difundidas durante anos seguidos. Este seria o caso, por exemplo, do já citado *Ó Abre Alas* e do *Vem Cá Mulata*, de Bastos Tigre. No caso desta última, a composição foi feita por um membro de um clube carnavalesco famoso da época, o *Clube dos Democráticos*. Neste caso, a canção foi composta para exaltar o clube e acompanhar os desfiles do mesmo pelo trajeto onde percorreriam as Grandes Sociedades Carnavalescas do período.

Segundo Efege, os democráticos, juntamente com outras duas grandes associações do período, faziam um carnaval de grande pompa, com “cortejos formidáveis de espírito e esplendor”.

Para custear tão grandes realizações há um livro chamado *de ouro*, que corre as casas comerciais da cidade, obtendo assinaturas e somas que se juntam às que existem nos respectivos cofres sociais. No começo do século gasta-se com um préstito carnavalesco de 30 a 40 contos (EDMUNDO, 1938, p.806-807).

Este clube se originou da compra coletiva de um bilhete de loteria que acabou sendo premiado com 15 mil contos de réis, em 16 de agosto de 1866.

Compraram o bilhete em conjunto com os membros do grupo dos *XX Amantes*, grupo de boêmios recrutados integralmente entre comerciantes do Rio de Janeiro. Por decisão coletiva, o dinheiro do prêmio seria despendido na organização de uma sociedade carnavalesca que foi por fim estabelecida na seletíssima esquina das ruas do Carmo e Ourvidor (CUNHA, 2001, p.110).

Este grupo teria, em seu quadro de adeptos, Arquimedes de Oliveira, que compôs, juntamente com Bastos Tigre, famoso teatrólogo, jornalista e humorista, o tango-chula (ou polca-chula) que citamos acima, *Vem cá mulata*, que alegrou muitos carnavais. Composta em 1902, alcança amplo sucesso em 1906 e continuaria a ser cantada em carnavais posteriores. Tal composição acabaria tendo uma versão para o francês e em 1912 “foi editada em Berlim uma versão de F. Salabert, com o título ‘*La Maxixe Bresilienne sur les motifs* de A. De Oliveira” (ALENCAR, 1985, p. 99). Seu sucesso foi tão grande que acabou inspirando duas revistas: uma intitulada *Vem Cá Mulata*, de José do Patrocínio Filho, Chicot e Thoreau, com música de Luis Moreira, que teve sua estreia no *Palace Theatre*, e outra com estreia no Teatro *Carlos Gomes*, com o título *O maxixe*, de Costa Júnior, Paulino Sacramento e Luís Moreira; ambas lançadas em 1906.

Gravada originalmente (com os versos de Bastos Tigre), na Odeon, por Mário Pinheiro e Pepa Delgado, como gênero lundu, teve outras gravações como as da banda da Casa Edison (como tango na Odeon, sem data), banda da Força Policial de São Paulo (como tango na Odeon, sem data), Quarteto da casa Faulhaber (como tango na *Favorite Record*, sem data), *Os Geraldos* (como gênero “dueto” na Odeon, sem data), Artur Camilo (ao piano como tango na Odeon, sem data).

Salvyano Cavalcanti de Paiva sugere uma explicação para a demora do sucesso de tal música, afirmando que, “cantadas apenas por determinado bloco, certas composições muitas vezes levavam meses ou anos para sensibilizar a todos os foliões” (PAIVA, 1991, p.145-146). Acreditamos que, em parte, o autor tem razão, no entanto, é preciso lembrar que a indústria fonográfica ainda não existia e no início do século XX, as gravações, gravadoras e aqueles que se dispunham a imprimir sua voz no disco de cera ainda eram poucos em nosso país. A letra, como se pode observar, exalta uma das três maiores sociedades carnavalesca da época, o *Clube dos Democráticos*.

Vem cá, mulata
 Não vou lá, não
 Vem cá, mulata
 Não vou lá, não

Sou Democrata
 Sou Democrata
 Sou Democrata
 De coração

O *Democráticos*, gente jovial
 Somos fanáticos do carnaval
 Do povo vivas nós recolhemos
 De nós cativas almas fazemos

Ao povo damos sempre alegria
 E batalhamos pela folia
 Não receamos nos sair mal
 E letra damos no carnaval (ALENCAR, 1985, p. 98).⁴

Os *Democráticos*, cuja sede era também conhecida como *castelo*, possuía o apelido de *carapicus* porque tinham grande rivalidade com outro clube famoso do período: os *Fenianos*, apelidados pelos *Democráticos* como *gatos*, que segundo Luiz Edmundo, teriam sido inspirado pelos inúmeros “bichanos, mascotes da sociedade, mansos e amigos que, durante os ensaios do *Zé pereira*, viviam a espreitar pelas janelas da sede, o povaréu que se reunia em frente”

⁴ Disco de ALMIRANTE - OS ÍDOLOS DO RÁDIO - vol. XX. Almirante , Collector's Editora,1989

(EDMUNDO, 1938, p. 804-805). Os *Fenianos*, para se vingarem dos *Democráticos*, os apelidaram de *carapicus*, que era uma espécie de sardinha, obviamente muito apreciada pelos felinos.

As letras, bem como o vocabulário simples das músicas, eram extremamente criticadas por alguns literatos em seus artigos na imprensa ilustrada.

A nossa canção popular ainda é sertaneja; as raras exceções que aparecem aqui, feitas por trovadores da cidade, são reveladoras de inextricáveis estupidezes (sic), e repugnam. Põe à evidência aquela lamentável ignorância que o Brasileiro mostra ter do sentido das palavras e a sua admiração perplexa do palavras complicado. Em suma cada cancionista esconde um orador. As outras, as que nos vêm do sertão, posto que em péssimo português e com muito pouco nexos, são desculpáveis pela sua ingenuidade.

O nosso povo é talvez aquele que suporta por mais tempo uma mesma toada, uma canção por mais monótona que seja - e as nossas são, com certeza, as mais monótonas que jamais vibraram nos ares do mundo. Assim, contenta-se com uma por ano, pelo carnaval. Essas mesmas são criadas, geralmente, por cançonetistas francesas que, diga-se de passagem, as cantam como ninguém:

O mê boi morrê!
Quê sêrrá de mime...
Mande buscá ôtrre, manine,
Lá nó Piôï

Precisamente *O Meu Boi Morreu* é a canção deste carnaval. Digo isso aos leitores dos Estados, é claro, pois é duvidoso que ainda haja alguém, a estas horas no Rio, que não seja capaz de entoar:

Ó seu moço inteligente,
Faç'a o favor de me dizê:
Em riba daquele morro
Quantos capim há de tê!

E, não sei se pela novidade, acho essa canção muito mais *entraînant* do que as que se cantaram nos anos passados e que o Brasil todo conhece, de norte a sul...

Estou a ver-te, leitor provinciano do sul, seriamente contrariado por não saberes a música e, por isso, não poderes cantarolar, como eu:

O meu boi morreu!
Que será...

Há de chegar lá dentro de um mês, se tanto. Espera, pois. (FON-FON, Rio de Janeiro, 04 mar. 1916).

É nítido o preconceito do articulista com relação à canção carnavalesca e o palavreado utilizado nela. A toada sertaneja *O Meu Boi Morreu*, de Luiz Moreira, gravada em 1916 pela Casa Edison, tendo como intérpretes Baiano e Eduardo das Neves, a despeito da opinião de parte da elite letrada, fez enorme sucesso e acabou, inclusive, inspirando a criação de uma revista teatral de J. Praxedes e Raul.

É importante ressaltar que a linguagem carnavalesca, ou seja, a divulgação dos festejos, a organização de algumas das principais manifestações dessa festa, entre meados do século XIX até o fim da primeira década do século XX, era ainda um domínio principalmente de eruditos. Como já vimos, a folia era vista por parte dos intelectuais como uma forma de educar a população (PEREIRA, 2004). Muitos destes articulistas, além de foliões, também construíam peças de teatro, compunham músicas e escreviam as crônicas literárias e comentários a respeito dessa festa.

O carnaval carioca tem nos seus fatos esse tom livresco, meio pernóstico, de que se valiam cronistas e animadores, quase sempre propositalmente, pois o assunto comportava e até exigia. As crônicas em prosa rimada da *Gazeta de Notícias* no começo da década derradeira do século passado, assinadas por S eram um primor de fartura e espírito momesco. Como não havia cantigas, os jornais as inventavam, confeccionando versos em profusão e os atribuindo aos grupos e cordões. O noticiário da grande festa era lantejoulado de versos, que também se derramavam pelas colunas abertas dos pufes, redigidos por literatos como Bilac, Atilio Milano, Emílio de Menezes, Raul, Kalixto ou por jornalistas como Mauro de Almeida (ALENCAR, 1985, p. 32-34).

Os *pufes* (publicados a partir de 1870) seriam escritos com intenção humorística e tinham como objetivo convidar os foliões para os bailes e festejos carnavalescos. A palavra *pufe* vinha exatamente do sentido das palavras *puff*, em inglês, ou *pouf*, em francês, que significavam “anúncio ou louvação em linguagem exagerada ou extravagante” (TINHORÃO, 2000, p.87). Para

Tinhorão, estas palavras tinham origem onomatopáica e, portanto, passariam a ter um caráter carnavalesco, pois a “emissão explosiva e repentina de som passaria pelo verbo francês *pouffer*, a denominar o estourar de riso ou cair na gargalhada”.

Historicamente, no entanto, a linguagem dos *pufes* carnavalescos tem sua origem na enfiada de versos em que os poetas das companhias loucas ou burlescas francesas, ligadas às confrarias ou corporações, parodiavam atos oficiais (como falas do trono, discursos, proclamações reais etc.) em suas encenações carnavalescas, aproveitando as paradas dos desfiles (TINHORÃO, 2000, p.87).

Estes textos rimados posteriormente teriam estimulado a inclusão nos desfiles de um carro alegórico intitulado “carroça de injúrias”, que quatro séculos mais tarde, segundo Tinhorão, teria dado origem aos “carros de crítica” no Brasil, em fins do século XIX.

Como os pufes estariam estreitamente vinculados à “inauguração” de um novo carnaval pelos intelectuais, sua linguagem abusava de termos em francês, inglês ou de vocábulos “repolhudos e bombásticos”, como: *chicard*, *pom-pom*, *clown*, *can-can*, *joup*, *bal-masqué*, *bataclan*, formidoloso, repimponético, alvinitentes, viridentes etc.

Os escritores, muitos deles intelectuais renomados, jornalistas, mas também foliões acabaram criando um gênero no período: o de cronista carnavalesco.

Alguns deles se envolveram em mitos fundadores e musicais, como Mauro de Almeida (o Peru dos Pés Frios), por meio de sua relação com a composição do primeiro samba de sucesso, o *Pelo Telefone*, cuja autoria divide com Donga⁵. Em geral, estes cronistas possuíam apelidos ou pseudônimos bem peculiares, tais como:

⁵ Para saber mais sobre o “primeiro samba” no Brasil, ver Cunha (2004), Vianna (1985) e Moura (1983).

Altamira (Eduardo Magalhães)
 Arlequim (Paulo Cabrita)
 Baguncinha (Luiz de Xerez)
 Barbadinho (Franklin Gens)
 Barulho (Augusto de Morais Castringuy)
 Bicanca (Jaime Corrêa)
 Bicudo (Nestor Guedes)
 Bocage (Antônio José de Freitas)
 Bouvier (Henrique Moura)
 Casquinha (Oliveira Herêncio)
 Castor d’Andico (Cândido de Castro)
 Chantecler (Eugênio Costa)
 Chope Duplo (Josué Viana), etc.⁶

Alguns destes cronistas, como Vagalume (Francisco Guimarães) ou João do Rio, não podemos denominar exatamente como carnavalescos. São de fundamental importância para que possamos, hoje, compreender a visão que parte dos intelectuais tinha desta folia. Além disso, por meio de suas descrições, entendemos melhor como as brincadeiras e festividades aconteciam pelas ruas do Rio de Janeiro.

João do Rio continua a nos contar sobre os cordões e o aumento progressivo dessa forma de agremiação e manifestação festiva. Segundo ele, era provável que, entre o largo de São Francisco e a rua Direita, “dançassem vinte cordões e quarenta grupos rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinqüenta mil pessoas” (RIO, 2002, p.55).

Para Rio, a promiscuidade entre foliões aproximava a “gentalha” dos “rapazes acadêmicos, futuros diplomatas e futuras glórias nacionais”, que se “contaminavam” com as cantigas populares:

Há duas coisa
 Que me faz chorá
 É nó na tripa
 E bataião navá! (RIO, 2002, p.55).

⁶ (ALENCAR, 1985). Nas páginas 34 e 35 há mais nomes e apelidos destes escritores-carnavalescos.

Essa proximidade com as massas é confirmada por um jornalista da *Fon-Fon!*, que afirma que o carnaval é a festa mais popular do Brasil:

Não é só a Cidade Nova, nem é só a Saúde e a Gamboa, que concorrem com seu contingente para a multidão que se diverte esses dias. A Gávea, Botafogo, Laranjeiras, Tijuca, Haddock Lobo impam de conhecimentos elegantes, fraternizam nesses dias com a tresloucada alegria popular da gente que se diverte nas ruas.

Há gente que desce do bem estar de Petrópolis ou de outras cidades serranas para passar os três dias de carnaval no forno asfixiante da cidade.

É pela Avenida, nas horas mais barulhentas, nos apertos mais desesperados, encontram seu par da vulgaridade de caras plebéias, de figuras exóticas, de cordões e mascarados, os encantos mais tentadores dos mais lindos exemplares femininos, desses que dão a nota elegante nos dias chics da Avenida e que ornamentam com a atração das suas seduções, a vivacidade mundana das recepções e das recitas do municipal.

O carnaval é o 13 de maio das nossas festas. Tão *bão* como tão *bão* (FON- FON! Rio de Janeiro, 17 fev. 1912).

Associando o carnaval ao 13 de maio, o articulista pretende também difundir uma imagem de folia onde não existiriam diferenças sociais e étnicas. É exatamente nesse período que se começa a criar o mito do carnaval como sendo a festa mais democrática do Brasil, ou até mesmo do mundo, nas palavras dos mais exaltados.

Ao final, o jornalista utiliza-se de uma onomatopeia (“tão bão, como tão bão”) para referir-se ao som ritmado das zabumbas dos “Zé-Pereiras”. Tal sonoridade dos bumbos, depois amplamente utilizada pela imprensa, foi usada no lundu de Xisto Bahia, *Isto é Bom*, gravada por Baiano, pela Casa Édison.

O inverno é rigoroso / Bem dizia a minha vó
Quem dorme junto tem frio / Quanto mais quem dorme só

Isto é bom, isto é bom / Isto é bom que dói...

Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém
Que acabado os arrufos / Ou eu vou, ou ela vem

Quem vê mulata bonita / Bater no chão com o pezinho
No sapateado a meio / Mata o meu coraçãozinho

Minha mulata bonita / Vamos ao mundo girar
Vamos ver a nossa sorte / Que Deus tem para nos dar

Minha mulata bonita / Que te deu tamanha sorte
Foi o Estado de Minas / Ou Rio Grande do Norte

Minha viola de pinho / Que eu mesmo fui o pinheiro
Quem quiser ter coisa boa / Não tenha dó de dinheiro.⁷

É interessante observar que esta foi a primeira composição gravada no Brasil, o que denota que a indústria fonográfica via aí motivos melódicos e narrativos que atrairiam o público. Não é possível afirmar quem inspirou quem, se foi a elite letrada que incitou o talento dos músicos populares, ou vice-versa. Na verdade, o fato é que a sonoridade rítmica destes instrumentos foi muito utilizada no período, seja em artigos, seja em anedotas, seja ainda em charges como a ilustrada por *Fon-Fon!* em 1909, onde se lê, no bumbo tocado por Momo, que lidera um cordão animado por diabinhos, palhaços e mulheres seminuas, os dizeres: “isto é bom, isto é bom, isto é bom! Isto é mesmo muito bom, muito bom! bom, bom”.⁸

Entretanto, se alguns louvavam a democracia desta festa, grande parte dos literatos via esta proximidade com desconfiança e como algo negativo, pois a falta de talento dos versos simples e das melodias repetitivas se infiltrava entre pessoas de classes mais abastadas:

E perto de S. Ex., o eterno Sr. conselheiro ,distingo perfeitamente o tição do meu ilustre cozinheiro. Ao lado de Mme. Vejo, aos bamboleios e saltos, a lavadeira notável do meu vizinho e ainda, bem ao lado de Mmle., a intérprete dos nossos poetas, percebo a figura serelepe de uma arrumadeira da vizinhança (Diário das Ruas. FON-FON! Rio de Janeiro, 04 fev. 1913).

⁷ *Isto é bom*, lundu, de Xisto Bahia, gravado por Eduardo das Neves, Odeon, número do álbum 108076,1902.

⁸Esta ilustração pode ser vista na capa da revista *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 fev.1909. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/fon-fon-seman%C3%A1rio-alegre-pol%C3%ADtico-cr%C3%ADtico-e-efusante/259063>. A análise mais detalhada dessa imagem pode ser lida na tese de doutorado de Fabiana Lopes da Cunha (2008).

Daí a necessidade de regras inclusive no uso do espaço público durante esses dias de festa popular.

É interessante notar que quem mais “sofria” com tais divertimentos eram os setores médios, pois não podiam deter uma propriedade localizada nas ruas pelas quais passavam os préstitos em seu roteiro carnavalesco, nem carro para se deslocar dos bairros para a avenida ou para desfilar no curso. Por conta disso, muitas vezes se aproximavam das camadas mais populares nas ruas ou nos transportes coletivos, o que as incomodava muito. Fica óbvio isso nas crônicas do período, como a citada no início do artigo ou em outras que pudemos ler durante nossa pesquisa. Além disso, a relativa proximidade com a elite, assim como o anseio em se assemelhar a ela, fazia com que muitos “estrangulassem” sua vida financeira por conta destes dias de festa.

O que percebemos é que, se de um lado a elite buscou civilizar o carnaval e a população por meio, juntamente com as mudanças e a regeneração da cidade, as camadas populares não permitiram que tais modificações as excluíssem do espaço, que sempre foi seu por excelência. Isto se torna claro ao relembarmos que as habitações populares possuíam espaços internos exíguos, portanto, era nas ruas e nos espaços externos dos cortiços e habitações coletivas que as relações sociais se davam (SEVCENKO, 1989).

2 Os interditos durante o carnaval

Durante o carnaval, ficava cada vez mais difícil controlar a multidão que tomava conta das ruas. A cada ano, as autoridades criavam novas formas de controle dos foliões,

aproveitando-se da imagem de ameaça e violência a eles associada. No final do período 1900-10 ela adquirira um grau elevado de aperfeiçoamento técnico no controle do trânsito de veículos, do fluxo de pessoas, da observação da multidão. Editais policiais estabeleciam regras detalhadas para circulação e estacionamento dos bondes e veículos particulares - não apenas

para manter o trânsito livre, mas também tentar impedir que cordões se cruzassem em seus deslocamentos pela cidade. O estabelecimento de mãos e contramãos para o fluxo de pedestres nas ruas do velho centro foi uma das táticas empregadas para evitar esses encontros (CUNHA, 2001, p.195-196).

Tais interditos não eram obedecidos, apesar de grandes contingentes de policiais serem destacados para o policiamento das ruas centrais da cidade. Entre as instruções dadas pelo chefe de polícia, em 1912, aos oficiais cabia a tarefa de

impedir o jogo do entrudo, coibir os mascarados, as vaiais e os corre-corres e também, expressamente, “evitar encontro de cordões carnavalescos e que os mesmos promovam distúrbios; obrigando-os a obedecerem às ruas de subida e descida, de acordo com o edital do dr. Primeiro delegado auxiliar (CUNHA, 2001, p.196).

Independentemente do aumento da fiscalização e dos interditos relacionados a licenças para o funcionamento destas agremiações, para seus desfiles ou para sair mascarado pelas ruas, observamos que a subserviência dos “pais joãos” e do “Zé povinho” parecia estar de “férias” durante estes dias, pois a alusão aos desmandos políticos e sociais explicitados por meio de desfiles ou de fantasias críticas mostrava que a população usava a festa não apenas como diversão, mas também como meio de desabafo, fazendo alusões bem-humoradas e satíricas por meio dos carros de crítica, nas formas de expressar determinados personagens fantasiados, usando máscaras, desobedecendo regras impostas pelas autoridades ou entoando versos bem-humorados alusivos a determinados acontecimentos. Enfim, tais ações eram expostas nas ruas ou nos espaços privados dos bailes e denotavam críticas que a sociedade fazia a certas medidas políticas e sociais e também a determinados comportamentos que não eram bem vistos por alguns grupos sociais dentro desse contexto.

Assim, apesar do grande esforço da elite letrada em educar as massas, disciplinar e homogeneizar esses festejos há durante esses dias, certa “mistura” e proximidade entre distintas classes sociais. Ser um chefe de família podia, às

vezes, ser constrangedor, caso algum folião resolvesse “entregar” as escapulidas feitas no decorrer do ano em uma das famosas interpelações do carnaval: o famoso “Você me conhece?” Intrigar os passantes e ouvir os sons zabumbares dos “Zé-pereiras” era algo muito apreciado por grande parte da população. Neste período de festejos, toda a rotina da cidade se modificava: os carros eram enfeitados para os passeios nas ruas e avenida, os bondes ficavam atulhados de gente que saía dos bairros periféricos para o centro da cidade, e os casarios e as ruas também ficavam repletos de foliões e admiradores da folia. As repartições fechavam suas portas e até mesmos os empregados domésticos deixavam seus postos de trabalho para participar ativamente do carnaval.

Arrumadeiras, cozinheiras, copeiros saíam mais cedo ou faltavam ao serviço porque queriam participar dos ensaios e desfiles dos cordões e ranchos. Já aqueles que nunca trabalhavam, buscavam, neste período, algum expediente com o intuito de ganhar dinheiro para poder participar dos bailes populares que proliferavam pelos bairros da cidade ou para comprar bebidas, fantasias, serpentinas e confetes. As ruas fervilhavam de mascarados avulsos, de cordões, de ranchos e de famílias que transitavam no intuito de participar da festa. No entanto, apesar dessa miscelânea nas ruas do centro durante esses dias de festa, alguns espaços começam a se sobressair entre fins do século XIX e início do XX e vão aos poucos se firmando como locais importantes para a construção identitária do carnaval e de suas sonoridades em bairros mais distantes do centro da antiga capital federal.

Dentre estes espaços, um dos que mais se destacam é a Cidade Nova, bairro que abrigava inúmeras agremiações carnavalescas pequenas e populares, vinculadas às famosas maltas de capoeiras. Ali, grande parte desses grupos, também conhecidos como cordões, possuíam nomes que anunciavam suas origens ou características: “Rompe e Rasga”, “Teimosos Carnavalescos”, “Estrela da Aurora”, “Filhos do Inferno”, “Nação Angola” e “Filhos de Satã”.

Estes eram vizinhos dos grupos de rancho que saíam das casas das famosas tias, como a Ciata e o seu Rosa Branca ou de Hilário Jovino, o Rei de Ouros. Era nos referidos espaços que conviveram Donga, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, frequentados também por jornalistas e intelectuais, como afirma Cunha por meio do relato de Luiz Edmundo. Tais encontros propiciariam, posteriormente, a construção de uma identidade nacional por meio do samba (CUNHA, 2008; VIANNA, 1995).

Segundo Soihet (1998), estes grupos teriam surgido em fins do século XIX, quando mestre Valentim criou *Os Invisíveis*. Teria sido também neste período que estas agremiações estabeleceram, como uma de suas características, que cada uma delas teria sua própria música. Foi em um dos ensaios para o carnaval de 1897 que uma comissão do cordão *Rosa de Ouro* pediu a Chiquinha Gonzaga que compusesse uma canção para que eles saíssem às ruas naquele carnaval. Como resultado, a famosa maestrina compôs o imortal *Ó Abre Alas!*, já citado acima.

Retomando a questão nominal destas agremiações, observa-se que muitas vezes estariam associadas à capoeira e a conflitos e, dessa forma, títulos relacionados a “diabo”, “terror”, “destemido” e “lira”, estariam vinculados à imagem do grupo e à sua disposição para a briga. Por outro lado, muitas vezes estes grupos costumavam adotar nomes associados a “flor”, prática comum também aos ranchos, como o famoso “Flor de Abacate”. Outros se utilizavam de motivos relacionados ao trabalho, ao local de onde procediam, a heranças culturais ou a etnias e origens africanas ou, ainda, a motivos humorísticos como “Inimigos do Trabalho” ou “Flor...dos Perebas”. A grande maioria, contudo, utilizava designações que mostravam seu desejo de competir e vencer competições, como “Rainha de Ouro” ou “Rei de Ouros”, “Triunfo da Glória”, “Triunfo da Camélia”. (CUNHA, 2001, p.169-172) Nesse ponto, misturamos aqui cordões e ranchos, como faziam também a imprensa do

período. Isso porque, como já dissemos, essas duas manifestações apresentavam alguns pontos em comum.

Outro ponto importante a ressaltar é que a multiplicação dos cordões no início do período republicano mostra que esta ocupação festiva do espaço carnavalesco pela elite não foi completamente vitoriosa, pois houve resistência da população, que insistiu em permanecer nas ruas. Num interessante texto de 1910, o articulista narra o seu medo com relação ao povo e às multidões que dominavam as ruas e a avenida:

E eu tenho medo de povo, que me pelo!?
 Quando se abriram as ruas largas e Avenidas extensas, respirei:
 - Graças a Deus que se acabaram os apertos.
 E pensei logo com susto no velho carnaval carioca, que se limitava quase exclusivamente às estreitezas incômodas da Rua do Ouvidor. Lembram-se. Toda a população desta grande cidade, metia-se, não sei como neste pequeno espaço estreito que vai da Rua 1°. De Março ao Largo de S. Francisco.
 No Largo da Carioca, os bondes da “Jardim” chegavam repletos e toda aquela gente ali despejada corria logo para... a rua do Ouvidor.
 Para o Largo de S. Francisco, vinha toda a população de S. Cristóvão e dos outros bairros de lá. Pois toda esta gente corria logo... para a Rua do Ouvidor.
 Ao Largo do Rocio chegavam os moradores de Vila Isabel e todos eles corriam logo... para a Rua do Ouvidor.
 As populações suburbanas desciam na gare da Central e apressada e ligeira tocava para a rua do Ouvidor.
 O nosso povo não perde este antigo vício do aperto e da aglomeração. Senão notem.
 Em todas as festas populares, entre as quais salienta-se o carnaval, as populações de todos os bairros, de todos os subúrbios, junta-se na Avenida Central, no trecho que vai do alpendre da “Jardim” à Rua do Ouvidor. Os lados extremos da Prainha e do Passeio Público, são a Sibéria. Só se compreende a Avenida neste trecho, o resto, não existe. E as outras ruas também são largas e amplas não se prestam a aglomerações. É só ali.
 Pois, meus senhores, no meu fraco entender e no grande egoísmo, penso que seria muito melhor que os senhores se espalhassem (espalhassem, vai aqui na boa significação) por toda a Avenida e por todas as ruas largas.
 Assim, não me pisavam os calos, nem me sufocavam na compressão dos apertos.
 E tanto eu como os senhores, poderíamos assistir ao carnaval comodamente (Carnaval de Rua. FON-FON! Rio de Janeiro, 04 fev. 1910).

O autor mostra aqui seu desespero e preconceito com relação às grandes aglomerações que teimavam acontecer mesmo após a abertura da avenida Central. Não por acaso, pessoas da elite começam a optar pelos corsos, como forma de evitar o contato com a população mais pobre que insistia em participar ativamente das brincadeiras carnavalescas. As pequenas agremiações carnavalescas proliferavam e muitas vezes seus componentes se tornavam os

donos exclusivos das ruas, particularmente na segunda-feira de carnaval, quando as Grandes Sociedades abstinham-se de sair de suas sedes. [...] os números mostram com clareza absoluta predominância dos cordões entre 1890 e 1910 e a tendência irresistível de crescimento dos ranchos (CUNHA, 2001, p.164).

Podemos concluir então que, apesar das inúmeras manifestações festivas do carnaval carioca, eram os cordões que imperavam no carnaval do Rio de Janeiro do início do século, e isso pode ser confirmado também pelo diálogo inserido na narrativa de João do Rio:

- Quantos cordões há nesta rua?
 - Sei lá - quarenta, oitenta, cem, dançando em frente à redação dos jornais. Mas, caramba! Olha o brilho dos grupos, louva-lheas a prosperidade. O cordão da *Senhora do Rosário* passou ao *Cordão dos Velhos*. Depois dos *Velhos* os *Cucumbis*. Depois dos *Cucumbis* os *Vassourinhas*. Hoje são duzentos (2000, p. 77).

A elite desejava construir um carnaval luxuoso e elegante, diferentemente do modelo até então existente, o qual era marcado por um espírito carnavalesco cheio de teatralidade, graça e comentários jocosos e, muitas vezes, injuriosos. Porém, esse modelo de festa da elite não conseguiu total sucesso, já que os gracejos e as interpelações pelas ruas continuavam e eram, em geral, muito citados pelas revistas ilustradas, ou como experiência do próprio articulista ou como uma narrativa bem humorada.

Daí a citação de nossa crônica inicial, muito elucidativa das distintas formas de se brincar o carnaval e das diferentes maneiras de se vivenciar a folia pelos diversos grupos sociais existentes na capital federal no início do

século XX. E, principalmente, a relevância dos cordões e a ironia com que eram tratados por parte da imprensa carioca durante os festejos carnavalescos. E, claro, como tais sentimentos se estendiam às tentativas, muitas vezes fracassadas, de regrar essas manifestações e, como muitas delas eram exageradas e sem sentido. Isso pode ser vislumbrado na crônica que abre nosso artigo, em vários momentos, mas o ponto máximo da crítica irreverente às autoridades se dá quando o narrador fala sobre a mal sucedida e engraçada intervenção dos policiais com relação à mudança do nome do cordão do *Arranca Rabo*, que se tornaria dali em diante em cordão do *Rabo*. Nada mais risível e irreverente! Era assim que muitas vezes a imprensa e os intelectuais narravam nosso contraditório, popular, bem humorado e “formidoloso” carnaval carioca.

Referências

- ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. v. 1 . 4a. ed., Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1985.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas Fon-Fon! e Careta*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em História) – FFLCH – Universidade de São Paulo.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado – Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PEREIRA, L. A. M. *O carnaval das letras*. Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2a. ed. Campinas: Edunicamp, 2004.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Belo Horizonte: Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2002.

SEMENOVITCH, Jorge Scévola de. *Corcovado, a conquista da montanha de Deus: a história da Estrada de Ferro e do Monumento ao Cristo Redentor*. Rio de Janeiro: Lutécia, 1997.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3a. ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

SOIHET, Rachel. *A Subversão Pelo Riso: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VIEIRA, Ana Carolina Maciel. *Memória e paisagem: Olhar(es) Sobre o Patrimônio Cultural Turístico – Parque Nacional Da Tijuca (RJ)*. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Unirio.

