



CRONISTA-FOLIÃO: UMA VOZ MINORITÁRIA

Eduardo Granja Coutinho

Professor adjunto da Escola de Comunicação

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Ao longo da formação social do Brasil, toda ela marcada por transformações "pelo alto", num processo conceituado como "modernização conservadora", as chamadas minorias não apenas permanecem ausentes das decisões políticas como, em consequência disso, mantêm-se afastadas da produção literária, artística e intelectual do país. Nas primeiras décadas deste século, raros são os escritores em cujas obras o povo é representado numa perspectiva que não seja a das elites, os intelectuais que, colocando-se contra a corrente dominante, propuseram uma imagem alternativa de nação. Contudo, a cultura brasileira apresenta esforços para superar essa carência de uma função sócio-cultural que a literatura deveria normalmente assumir, mas que não pode preencher em toda sua plenitude. Devido à sua íntima união com a vida das classes baixas da população, a crônica carnavalesca aparece, objetivamente, como oposição democrática, no plano da cultura, às várias configurações concretas assumidas pela ideologia hegemônica ao longo da evolução brasileira, assumindo, nos anos 1910-40, a função de criação e expressão de uma visão de mundo popular marcada pelo espírito crítico e satírico.

Palavras chaves: Imprensa carnavalesca, Carnaval carioca, Cultura das minorias

Quando o cronista é folião: a participação da imprensa no carnaval carioca, 1910/1940

No presente estudo, procuramos refletir sobre o papel ativo do jornalismo no Carnaval carioca no período 1910-1940, enfatizando a importância dessa literatura como forma de expressão do espírito crítico e satírico do povo do Rio de Janeiro. Pretendemos mostrar que, mais do que mera *expressão* de uma visão de mundo, essa forma literária, ligada visceralmente às manifestações populares, teve um papel importante na *formação* do decantado *humor carioca*.

Trata-se de assunto pouco estudado. Não há, até onde sabemos, um estudo sistemático sobre a crônica carnavalesca. E menos ainda sobre suas implicações de natureza sócio-cultural. Se a crônica de um modo geral é considerada uma forma literária "menor", posto que efêmera e fragmentária (apesar de ter sido cultivada por escritores como Machado de Assis -

ainda quando era conhecida como "folhetim" -, Mário de Andrade, João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Sérgio Porto, etc.), o adjetivo "carnavalesca" lhe tira de vez as chances de figurar nos trabalhos acadêmicos sobre a literatura brasileira ou sobre a história da imprensa no Brasil. A maior prova disso é que não encontramos nenhum trabalho teórico-crítico sobre o referido gênero. Encontram-se apenas, de forma esparsa, na obra dos próprios cronistas - pensamos particularmente em Jota Efegê - referências às crônicas do Carnaval, aos seus autores e a sua importância na fixação da cultura popular carioca.

I- O desenvolvimento da indústria cultural no Brasil

Como consequência do desenvolvimento das relações capitalistas no Brasil, verificam-se, nas primeiras décadas do século XX, importantes transformações no âmbito da cultura popular na capital da República. O processo de modernização da sociedade brasileira, incluindo a emergência da classe média e do proletariado urbanos e o advento de uma indústria de bens simbólicos, determina a substituição progressiva de uma cultura popular tradicional, pré-capitalista, artesanal, voltada para o consumo comunitário, por uma cultura de massa, orientada para o mercado e difundida pelos meios de comunicação. Durante algum tempo, a cultura do povo se situa na fronteira entre o tradicional e o moderno, o ritual e o espetacular, o comunitário e o mercadológico, caracterizando-se, então, como uma “cultura híbrida”, para utilizar a conhecida expressão de N.G.Canclini. Do ponto de vista político-ideológico, esse período de transição (entenda-se de expropriação e absorção das formas populares pelas elites) é entendido como um momento de construção da hegemonia burguesa. Ao serem incorporadas como mercadorias pela indústria do espetáculo, as manifestações da cultura popular de matrizes negras - notadamente as formas musicais - são também absorvidas pelo sistema de valores da cultura dominante, constituindo-se como fonte de significações nacionalistas.

Ao focalizarmos o período de transição da cultura tradicional para a cultura de massa, estamos nos referindo, precisamente, ao momento em que nasce o samba e a marcha como gêneros musicais urbanos, que é também, paradoxalmente, o momento da sua morte, como pressentiu o patrono dos cronistas carnavalescos Vagalume (Francisco Guimarães) em seu livro *Na roda do samba*:

“Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente de roda para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produtos dos outros” (cit. em SODRÊ, p.51).



Mestre Vagalume percebeu com clareza que a separação instaurada pela indústria entre as instâncias de produção e consumo da música do povo significaria a morte do samba enquanto fala histórica de um grupo social ou, em outras palavras, a reificação dessa linguagem comunitária.

A década de 30 não significou apenas um período de transição político-econômica, selando a derrocada da Velha República e o processo de industrialização, mas também um momento de consolidação da cultura de massa no Brasil. São marcos dessa cultura produzida em moldes industriais o advento da gravação elétrica (1927), a liberação da publicidade nas rádios (1932), que daria início a uma fase industrial da radiodifusão; o cinema falado (1929), que impulsionou consideravelmente a indústria cinematográfica; e o início dos desfiles das escolas de samba (1932).

Ao contrário de certos estudiosos da comunicação, obstinados em fazer da tecnologia a causa necessária e suficiente da nova cultura, partimos do reconhecimento de que uma tal reflexão deve relacionar o desenvolvimento da mídia (a indústria radiofônica, fonográfica, cinematográfica e jornalística) à evolução política, econômica e cultural da sociedade. Cultura de massa não é, nesse sentido, algo que surge nos anos 30 juntamente com os novos meios de comunicação. No Rio de Janeiro - visto que é nele que estamos tratando o tema proposto - a constituição da cultura de massa acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais.

Essa perspectiva nos permite identificar, já no século XIX, indícios de uma cultura de massa na então capital do império (basta pensar nas sociedades carnavalescas que darão origem às escolas de samba e nos folhetins que estão na raiz das tele-novelas atuais). É indiscutível, entretanto, que o mercado consumidor, o Estado Nacional e a própria indústria cultural só se consolidam, no Brasil, a partir dos anos 1920, quando o país inicia um processo de reorganização de sua economia e de reajuste de suas estruturas políticas.

A crônica carnavalesca e o seu objeto: o Carnaval das crônicas

Partindo da compreensão de que a crônica carnavalesca, como forma de relação da imprensa com a cultura popular, corresponde a um certo tipo de Carnaval, e de que para compreendê-la é preciso conhecer o seu objeto, procedeu-se à leitura das crônicas, procurando-se realizar, a partir destes registros históricos, uma espécie de etnografia da cultura carnavalesca no período assinalado.

Procurou-se analisar as formas carnavalescas existentes, fundamentalmente o Carnaval das grandes e pequenas sociedades, às quais estavam ligados os cronistas foliões, que

acompanhavam e participavam ativamente de toda a sua movimentação. Estes repórteres, diferentemente da imprensa atual, não se interessavam apenas pelos desfiles: toda a complexidade do Carnaval popular, com seus diversos elementos constitutivos, desde a fundação de um rancho, com suas fofocas e alfinetadas, passando pelos almoços e bailes promovidos pelas sociedades durante o ano inteiro, até os preparativos para o Carnaval e o seu momento máximo, os desfiles alegóricos, tudo era assunto de suas crônicas. Veja-se, por exemplo, essa crônica publicada no *Jornal do Brasil* (1/2/1920).

A rapaziada 'escovada' do morro do Itapirú, lado do cemitério, organizaram (sic) um bloco (...) 'Num bule com a nega' com o qual pretendem brincar a valer durante o reinado de Momo. A instalação e diretoria serão organizadas na próxima semana, sendo servida nesta ocasião aos presentes uma saborosa moqueca de arraia com manteiga e azeite de dendê (...). A mesa será no sofá rasteiro dos sapateados e a toalha feita do melhor tecido do grammado da redondeza da sede do bloco.

Essas crônicas não constituíam, entretanto, apenas um espaço de informação, mas principalmente de galvanização do espírito carnavalesco. Nelas, através dos *pufes* (matérias pagas de intenção humorística), as agremiações faziam auto-apologia, provocavam-se umas as outras, anunciavam grandes acontecimentos, sempre numa linguagem cômica, satírica, como neste do Grupo das Sabinas, ligado aos Fenianos, convocando para “monumental e pantagruélica *feijoada* e completo forrobodó baile:

Camaradas! Voltamos à liça porque gostamos! E quem não há de gostar do que é bom?... Quem pode não gostar do sapecado de um maxixe choroso como só nós sabemos promover? Ninguém! Não nos iludimos!... A razão está só conosco, Sabinas danadas que, na hora das coisas, são tudo o que há de mais completo na zona carnavalesca (Jornal do Brasil, 1/3/1920).

A crônica carnavalesca que floresceu nas primeiras décadas do século XX teve uma vida relativamente curta. Ela durou tanto quanto o Carnaval sobre o qual discorria. Um Carnaval que já havia superado a fase do grosseiro entrudo (proibido pelas autoridades no final do século XIX), mas ainda não tinha sido enquadrado pelo Estado nos limites espaço-temporais da avenida e do espetáculo, perdendo sua autonomia enquanto manifestação comunitária (o que começa a ocorrer já nos anos 30, sobretudo após o Estado Novo). A crônica carnavalesca é, portanto, contemporânea de uma festa que tem como núcleo as camadas sociais urbanas em processo de consolidação neste período histórico, sobretudo as camadas médias onde se incluem os próprios cronistas.

Lembre-se que até meados do século passado o Carnaval se havia estruturado num sistema rígido: as camadas baixas "jogavam o entrudo", atirando-se farinha e água suja na cara num vale tudo brutal; as famílias burguesas assistiam aos bailes de máscaras nos teatros¹. Quando, porém, a crescente complicação da estrutura social destruiu esse esquematismo através do aparecimento de camadas diversificadas, ocorreu uma reestruturação do Carnaval, graças à qual os elementos que vinham compor o proletariado urbano e a baixa classe média encontraram novas formas de expressão e divertimento. É nesse momento que surgem os blocos, os cordões e os ranchos carnavalescos. Estes últimos - os ranchos - constituem, seguramente, o principal objeto da crônica do Carnaval nos anos 10 a 30, quando a cobertura dos festejos, iniciada em dezembro, prolongava-se até abril, maio num espaço identificado como *Echos do Carnaval*.

Os ranchos, que lá pelos anos 1870, ao adotarem a formação das procissões religiosas dos ranchos dos Reis nordestinos, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do Carnaval, modernizam-se, no início do século, numa trajetória de "ascensão social", deixando de ser coisa exclusiva de negros para admitir a mestiçagem e o semi-eruditismo². Um marco dessa transformação é a marcha "Ó abre-alas", composta pela maestrina Chiquinha Gonzaga, em 1899, em homenagem ao rancho *Rosa de Ouro*³. Esta que é considerada a primeira marcha feita para o Carnaval anuncia uma nova etapa da cultura popular, marcada por características urbanas.

Pode-se dizer que, nos primeiros anos deste século, os diferentes grupos sociais do Rio de Janeiro divertiam-se em diferentes carnavais: o dos grupos proletários na Praça Onze, o dos pretos, mestiços e brancos situados logo acima da ralé, nos ranchos que desfilavam na Avenida Central (hoje Rio Branco); e o dos ricos nos corsos com automóveis e nas grandes sociedades.

Os grupos proletários dos morros e dos subúrbios - com os seus afoxés, cucumbis e os chamados "blocos de baianas" - permaneceram até os anos 30, alheios, em larga medida, à crônica carnavalesca. É somente a partir da oficialização dos desfiles das escolas de samba que os jornais começam a noticiar sistematicamente ensaios, promover concursos, divulgar as manifestações sociais desta camada social. (O desfile das escolas de samba teve início em 1932 por iniciativa de um jornalista, Mário Filho, e do seu jornal, *Mundo Sportivo*. O segundo

¹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986, p. 120.

² *Ibid*, 119.

³ O rancho *Rosa de Ouro*, constituído por negros e mestiços, é tomado como marco e signo da identidade da cultura brasileira no espetáculo homônimo realizado por Hermínio Bello de Carvalho em 1965.

desfile foi realizado pelo *O Globo*; o terceiro, pelo jornal *A Hora*; e o quarto pelo diário *A Nação*, dessa vez em parceria com a prefeitura carioca.)⁴

As colunas que os jornais dedicavam ao noticioso do Carnaval, no período áureo das crônicas carnavalescas (anterior à oficialização do carnaval), davam cobertura às "grandes sociedades" - os clubes Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos -, que realizavam o desfile de préstitos críticos-alegóricos na noite de terça-feira gorda⁵, e, fundamentalmente, às "pequenas sociedades", isto é, os "ranchos", como o *Ameno Resedá*, o *Flor do Abacate*, o *Recreio das Flores*, os *Arrepiados* e muitos outros, que foram a atração dos carnavais dos anos 1910 a 1930.

Nesse período, assinala o jornalista Jota Efegê, “os jornais mantinham em suas páginas durante todo o ano uma coluna dedicada ao noticiário recreativo. Nas proximidades dos festejos de Momo (...) tal coluna tornava-se totalmente destinada a propagar as atividades carnavalescas. Havia, portanto, nas redações, um jornalista que tinha tal coluna a seu cargo. Era ele o cronista carnavalesco. Acompanhava toda a movimentação referente ao Carnaval freqüentando as agremiações, entrevistando seus dirigentes, sabendo antecipadamente o programa de cada uma para a temporada foliã. E se era ativo, diligente, surpreendia os colegas com furos sensacionais. Assim como havia o cronista parlamentar, o de teatro, o de esportes, o de cinema, e de outros assuntos, tinha ele a denominação certa, intuitiva, de cronista carnavalesco”⁶.

Pode-se dizer que o Carnaval dos cronistas se situa exatamente na fronteira entre o tradicional e o moderno, o ritual e o espetacular, o folclórico e o industrial, o comunitário e o mercadológico, enfim, na fronteira entre as formas consideradas explosivas e ameaçadoras da cultura popular - como o entrudo e os cordões - e o “popular” aceito pelas elites e alçado à condição de “tipicamente nacional”. Entre um polo e o outro dessas dicotomias, assumindo um papel de mediador, se encontram os cronistas carnavalescos. Jornalistas foliões que ao mesmo tempo em que *afirmam* a cultura de um grupo popular subalterno, uma cultura até então duramente reprimida pelas elites, tratam de depurá-la de seus aspectos mais selvagens, não assimiláveis pela cultura oficial.

⁴ Cf. CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

⁵ As "grandes sociedades", formadas entre 1860 e 70 por pessoas das classes altas, tiveram um papel importante na campanha abolicionista e pela proclamação da República. Cf. JOTA EFEGÊ. *Figuras e coisas do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Os cronistas foliões

Se é verdade que para se conhecer a crônica é preciso conhecer o seu objeto - o Carnaval - é certo também que para se entender o Carnaval, nesta que é considerada a sua época áurea, é necessário sabermos quem foram esses foliões que assinavam colunas de jornais.

Buscamos, no processo de análise do material documental primário, delinear um perfil histórico dos cronistas carnavalescos, investigando como surgiram, atendendo a que interesses da grande imprensa, que papel desempenharam na história do Carnaval carioca e como desapareceram junto com o Carnaval em que militavam enquanto jornalistas e foliões.

Surgidos de uma necessidade da imprensa de ampliação de mercado, numa continuação daquele processo que fez do folhetim, mais tarde chamado “crônica”, o principal atrativo dos jornais, a categoria dos cronistas carnavalescos se fixou no final do século XIX e teve seu auge nos anos 1910/1940, sobrevivendo até os anos sessenta, quando com o desenvolvimento da televisão, a crônica é substituída como forma de cobertura do Carnaval.

O período áureo da crônica carnavalesca é marcado pela superação da fase artesanal e pela estruturação da empresa jornalística em moldes capitalistas. É de particular interesse para a nossa reflexão a maneira como a cultura popular é abordada na imprensa carioca nos anos 20 e 30. Esse é o período de assimilação das manifestações culturais subalternas. A imprensa, por meio dos chamados *cronistas carnavalescos*, desempenham um papel importante nesse processo. Não se pense que se trata de um processo de simples absorção e mistificação das matrizes culturais populares. Veremos que, como em todo processo de hegemonia, a imposição da visão de mundo dominante tem como contrapartida a afirmação, em alguma medida, de uma cultura contra-hegemônica⁷. Esse processo é particularmente nítido na cobertura jornalística que os cronistas - que também eram foliões e militantes da cultura popular - realizavam da maior festa popular carioca.

Nossa intenção foi a de buscar nas crônicas, no relato jornalístico dos foliões, a sua própria história. Percebemos que existe uma identidade entre o cronista e o Carnaval. Assim como este último se encontra na passagem do folclórico para o industrial, o cronista, profissional liberal oriundo das classes populares, tem um pé no mercado, enquanto agente de uma empresa jornalística e promotor de um Carnaval proto-industrial, e outro na cultura

⁷ Cf. BARBERO, Jesús-Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2a.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.



popular tradicional, sendo na maioria das vezes, como o patrono Vagalume, ligado às religiões afro-brasileiras, freqüentador de terreiros e das casas das “tias” baianas.

Para utilizar uma expressão que já foi empregada para designar o sambista Paulo da Portela, podemos afirmar que os cronistas do Carnaval se apresentam como um "traço de união entre duas culturas". Assim como este compositor, que lutou para que o samba fosse aceito sem preconceitos pela sociedade, os cronistas trouxeram o Carnaval popular para as folhas lidas pelas classes média e alta. Promovendo um Carnaval irreverente porém polido, a imprensa, por intermédio de redatores que pertenciam às camadas baixas da população, levantou o cerco contra o “popular”, abandonando o adjetivo “famigerado” para qualificar o brinqueado do povo, mas, no mesmo movimento, contribuiu para sua comercialização e transformação em fonte de significações nacionalistas.

Cronistas com estranhos cognomes - Vagalume, Príncipe Fofinho, Picareta, Barulho, Bicanca, Palamenta, K.Noa, K.Rapeta, Negrita, A.Zul - davam conta em suas colunas do que ocorria referente ao "recreativismo dançante" e no "setor foliônico" da cidade.

A atividade do cronista-jornalista não se limitava ao registro dos acontecimentos relacionados ao universo da nossa maior festa popular. O cronista possuía participação efetiva nos festejos como organizador e folião. Mais do que um mero observador ou repórter, ele era também um sujeito cultural ao promover e incentivar o Carnaval, militando nos ranchos e clubes carnavalescos e nas festas das famosas "tias" baianas. Basta pensar que o samba "Pelo telefone" (1917), tido como o primeiro a ser gravado, foi composto por Ernesto Santos (Donga) e o cronista carnavalesco Mauro de Almeida, dito Peru dos Pés Frios. Observe-se ainda que muitas tradições do Carnaval mantiveram-se vivas por muito tempo graças ao apoio dos jornalistas, como as batalhas de confetes (na época do corso e do grande prestígio do carnaval de rua, “o chão ficava um tapete de 15 cm de papel colorido e picado”). A primeira batalha de confete foi realizada Praia de Botafogo, no carnaval de 1907, por iniciativa da Gazeta de Notícias), o banho de mar a fantasia (realizado pela primeira vez em 1935, no Posto 4 de Copacabana, numa promoção do jornal A Noite), coretos nos bairros, etc.. Outras foram *inventadas* por eles próprios, como a figura do Rei Momo, introduzida pelos cronistas foliões do jornal *A Noite* em 1933.

Era praxe na época os ranchos visitarem os jornais e obterem registros de sua presença. Nas redações eles cantavam e eram recebidos com entusiasmo pelos jornalistas que instituíam uma comissão para julgar os blocos e premiar com medalhas os vencedores. O decano e criador da crônica carnavalesca - o repórter do *Jornal do Brasil* Francisco Guimarães, mais conhecido pelo pseudônimo de Vagalume - foi quem idealizou e organizou, sob o patrocínio do referido jornal, o *Dia dos Ranchos*, realizado no domingo de Carnaval.



No plano propriamente literário, a atividade de Vagalume e do grupo de jornalistas boêmios que se dedicavam à cobertura dos festejos momescos é marcado pela verve satírica, crítica e galhofeira. (O cronista noticiava tudo com a intimidade de um personagem do Carnaval. Se o cronista brincava no Carnaval, era de se esperar que fosse o folião o autor dos textos jornalísticos.)

Sob diversos aspectos, o cronista aparece como uma figura ambígua. Assim como o Carnaval, que se encontra na passagem do folclórico para o industrial ou, se preferirmos, do negro-subalterno para o nacional-popular, ele, o cronista, profissional liberal oriundo das classes subalternas, tem um pé no mercado, enquanto agente de uma empresa jornalística e promotor de um Carnaval proto-industrial, e outro na cultura popular tradicional, sendo, na maioria das vezes, ligado às religiões afro-brasileiras, freqüentador de terreiros e das casas das “tias” baianas.

Literalmente, um discurso carnavalizante

O terceiro elemento do trinômio *Carnaval, cronista, crônica* é justamente aquele que restou como documento, testemunha da história da festa e dos foliões.

Nossa análise considerou tão importante quanto o conteúdo histórico da crônica, a sua forma narrativa, a linguagem cômica da literatura carnavalesca, sempre ignorada pelos historiadores, até como simples exemplo de estilo literário.

Com base em estudos realizados por José Ramos Tinhorão⁸, pretendemos sustentar a hipótese de que as crônicas do Carnaval na primeira metade do século são, em alguma medida, herdeiras da tradição da linguagem carnavalesca européia, tão bem representada pelas crônicas de *Gargântua e Pantagruel*. Curiosa vinculação com séculos de distanciamento a evidenciar-se de forma clara, por exemplo, na idêntica preocupação com os trocadilhos (tão caros aos *rhétoriciens* franceses) e na criação de superlativos os mais estranhos e risíveis tais como “desgambiático”, “hiper-super mirabolântico fandango”, “arquiestupendo”, “arquidinâmico”; neologismos capazes de transformar o curso com automóveis numa “automovílica passeata”, o almoço alegre num “regobolífico cozido”, e a fazer os bailes do clube oscilarem entre o “maxixético”, o “repimponético”, o “psicométrico” ou o “doudivanesco e estonteante”. De fato, está presente na crônica, assim como na imprensa carnavalesca do século XIX, analisada por Tinhorão, formas da literatura cômica que têm sua

⁸ TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.

origem na Idade Média: o macarrônico, o *sermon joyeux*, o *triolé* e os *adinata e impossibilitia* de disparates e bestialógicos. Formas estas matizadas, seguramente, pela influência do humor afro-brasileiro.

A imprensa carnavalesca se apresenta como uma narrativa de caráter jornalístico-jocoso, que expressa aquilo que os cronistas foliões imaginavam representar o mais característico humor popular.

Lidos hoje, décadas após o desaparecimento da crônica carnavalesca como forma literária, esses textos nos falam de um tempo em que predominava no Carnaval do Rio de Janeiro um espírito, uma visão de mundo que se perdeu com a dupla incorporação da festa popular pela indústria cultural e pelo Estado. Sem críticas e glosas nas suas realizações e muito preocupado com luxo e alegorias, o Carnaval foi reestruturado em função dos interesses do mercado e do poder, deixando de ser a expressão da forma de vida das comunidades para se constituir como espetáculo, vinculado ao *show-business* e à produção industrial..

A partir do início dos anos 30, verificam-se transformações no jornalismo especializado em Carnaval como consequência das transformações do próprio Carnaval carioca. Entra em declínio a crônica carnavalesca. Essas transformações passam a ser tematizadas pelos próprios jornalistas. Desencantado com a carência de espírito, a crise de verve e, principalmente, com a proibição das críticas, o cronista Morcego declarou em 1929 não haver mais ambiente, que o seu Carnaval era o da "irreverência e do sarcasmo"⁹. Não aceitando a oficialização que passava a gerir a festa, antes livre, independente da burocracia estatal, perguntou ao seu entrevistador: "quando é que se viu, no tempo do falecido Carnaval, o irreverente, o independente deus Momo andar pedindo dinheiro para sair à rua?" Depois fazendo valer sua veia de humor satírico, malicioso, acrescentou: "O Carnaval que está aí não passa de um funcionário público"¹⁰.

O Carnaval carioca, hoje oficializado, patrocinado e atração turística, já foi uma festa comunitária. Neste momento ele encontrou na crônica jornalística a sua expressão literária. Graças à participação orgânica, efetiva dos cronistas no "tríduo momesco" - como eles próprios costumavam dizer - a crônica foi o gênero capaz de traduzir um aspecto central da vida das camadas populares, ausentes na assim chamada "alta literatura". Na linguagem direta do melhor jornalismo, a crônica carnavalesca incluiu os elementos sociais, históricos e políticos constitutivos da manifestação cultural popular mais significativa do Rio de Janeiro. Temas, tipos, pessoas e situações que estariam perdidas, revivem no relato jornalístico por intermédio do qual podemos, hoje, compreender os profundos elementos constitutivos desse

⁹ JOTA EFEGÊ, op. cit, p.105.

¹⁰ *Ibid.*



fenômeno que foi o Carnaval carioca. Não haveria memória do que foi a festa - da maneira de ser e de ver o mundo a ela associada - não fosse o trabalho desses cronistas foliões que, discorrendo sobre a cultura popular como quem se diverte, escreveram a memória do Carnaval antes que este fosse apropriado pela indústria, perdendo suas características explosivas, dionisíacas, rebeldes, e integrado num *star-sistem* clássico.

Uma fala do Carnaval

A identidade entre o Carnaval e o cronista que se verifica na própria linguagem da crônica carnavalesca. Ao nomear o carnaval do qual participa, o cronista fala *o* carnaval, e não *sobre* ele. Isto quer dizer que a sua linguagem é operatória, ligada ao seu objeto de um modo transitivo. Entre ele e o carnaval, isto é, entre o produtor e o produto, não há uma separação radical. Ao contrário: através de sua atividade literária, o cronista folião realiza o carnaval. Eis uma linguagem política.

Com a incorporação do Carnaval pela indústria do espetáculo e a sua oficialização, a partir dos anos 30, verificam-se transformações no jornalismo especializado em Carnaval. Não há mais lugar para a participação orgânica dos cronistas na festa popular. Entra em declínio a própria crônica, como linguagem jornalística. O seu sucedâneo, na era da mídia eletrônica, não se apresenta mais como uma **fala do** carnaval, uma linguagem ativa, transitiva e, portanto, política, mas sim como uma **fala sobre** o carnaval, uma “fala segunda”, diria Roland Barthes, que se não é inteiramente mítica, é a condição para a instalação do mito. Este só pode atuar sobre objetos que já receberam a mediação de uma primeira linguagem, deixando de constituir o sentido do real como ato humano, para se tornar uma *imagem à disposição*: face à linguagem do folião, cria-se uma linguagem segunda, uma metalinguagem, na qual serão agidas não as coisas, mas os seus nomes. Linguagem que não tem como fim transformar o real, mas conservá-lo em imagem.

Cultura popular e hegemonia

Um dos traços mais enfatizados do perfil histórico das relações entre cultura e política no período assinalado tem sido a estreita vinculação entre a produção intelectual e a vida propriamente política, vinculação que se operou paralelamente ao desenvolvimento de um rígido modelo de exclusão cultural e político. Ao longo da formação social do Brasil, toda ela marcada por transformações "pelo alto", num processo conceituado como "modernização conservadora" (Florestan Fernandes, Werneck Vianna, Barrington Moore Jr., etc.), o povo

não apenas permanece ausente das decisões políticas como, em consequência disso, mantém-se afastado da produção literária, artística e intelectual do país. Nas primeiras décadas deste século, raros são os escritores em cujas obras o povo é representado numa perspectiva que não seja a das elites, os intelectuais que, colocando-se contra a corrente dominante, propuseram uma imagem contra-hegemônica da nação. Evidencia-se, por conseguinte, a inexistência de uma articulação orgânica entre os intelectuais e o povo. Referindo-se ao caso da Itália, onde a transição para o capitalismo, como no Brasil, seguiu a forma conciliadora, conjugando o velho com o novo, "pelo alto", Gramsci observa que, nesse país, os intelectuais não contribuíram para a criação de uma cultura vinculada à realidade do povo-nação; não produziram uma literatura aderente às necessidades mais profundas de sua época; não refletiram em sua obra o *drama da história*. "Falta uma identidade de concepção do mundo entre *escritores e povo*; ou seja, os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores, nem os escritores desempenham uma função educadora nacional, isto é, não se colocaram e não se colocam o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado"¹¹.

Considerando essas limitações exercidas sobre a função social da literatura, Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder¹² observam que em países como a França ou a Rússia do final do século passado, onde existia uma articulação orgânica entre os intelectuais e o povo-nação, havia sido possível desenvolver, em meio à miséria do povo, uma *consciência nacional-popular*. Todo o sofrimento, a alegria, o protesto, os anseios populares encontravam na obra desses intelectuais uma forma de expressão. No Brasil, a inexistência de uma literatura nacional-popular gerou, segundo Konder, uma carência na vida espiritual do nosso povo. Se o povo brasileiro tivesse podido tomar consciência de si mesmo através de uma literatura rica em verdade artística e plenamente integrada na vida nacional, a compreensão que ele teria de seus problemas, de sua exata situação e de suas possibilidades concretas seria uma compreensão bem mais profunda e bem melhor articulada que aquela que ele pode ter nas condições atuais¹³.

Contudo, a cultura brasileira apresenta esforços para superar essa carência de uma função sócio-cultural que a literatura deveria normalmente assumir, mas que não pode

¹¹ GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 3a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986, p.104.

¹² COUTINHO, Carlos Nelson [sob o pseudônimo de GONÇALVES, Jorge]. "Nel samba il veleno popolare contro il regime" in: *Realidade brasileira*. Milão, n.4, 06.1976. KONDER, Leandro. [sob o pseudônimo de CORDEIRO, Lair]. "L'importance politique et culturelle de la musique populaire brésilienne" in: *Études brésiliennes*. Versailles, n.2, 06.1975.

¹³ KONDER, Leandro (Lair Cordeiro), op.cit., p.62.



preencher em toda sua plenitude. Nossa hipótese é de que no Brasil a crônica jornalística, voltada para assuntos referentes à cultura popular, assumiu essa função de criação e expressão de uma consciência nacional-popular. Devido à sua íntima união com a vida das classes baixas da população, a crônica aparece, objetivamente, como oposição democrática, no plano da cultura, às várias configurações concretas assumidas pela ideologia hegemônica ao longo da evolução brasileira. Ainda que escassa e incapaz de fazer frente à produção cultural das elites, a crônica constitui, seguramente, uma das raras manifestações culturais que expressam uma reação ao isolamento do literato com relação à concreta realidade nacional-popular.

As crônicas carnavalescas contêm uma representação do povo diferente daquela das elites; falam das "coisas nossas", dos tipos populares e anti-populares (*lumpens*, trabalhadores, malandros, prostitutas, "coronéis"), falam do samba, da crise, da miséria, da guerra, enfim, da vida nacional atravessada por profundas contradições sociais.

Inseridos concretamente no universo das classes subalternas esses cronistas, que num sentido amplo poderíamos considerar como "intelectuais orgânicos" dessas classes, expressam em suas narrativas um conteúdo intelectual e moral "nacional-popular". Através dessas crônicas, falam as comunidades proletárias da cidade; falam os pequenos funcionários públicos, os profissionais liberais - setores da classe média não identificados com o poder oligárquico e o nacionalismo estatal.