

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Quando Vargas caiu no samba:

um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940

Marcus Vinícius de Freitas Rosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt

Porto Alegre

Maio de 2008

**Quando Vargas caiu no samba:
um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os
poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas
de 1930 e 1940**

Marcus Vinícius de Freitas Rosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt

Prof^a. Dr^a. Maria Clementina Pereira Cunha (História/Unicamp)

Prof. Dr. Ruben George Oliven (Antropologia/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Regina Célia Lima Xavier (História/UFRGS)

Porto Alegre

Maio de 2008

*Para Vera e Serafim, meus pais;
Para Dieguito, meu irmão;
Para Cassinha, minha irmã;
E para Bianca, que, em outros carnavais,
fez a diferença ao meu lado.*

*“Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral, foi seu Cabral.
No dia 21 de abril, dois meses depois do carnaval”.*
Lamartine Babo.

*“E uma vez estabelecido o estereótipo,
é demasiado fácil interpretar a evidência por meio do clichê”.*
E. P. Thompson, *Costumes em Comum*.

Sumário

Resumo	VI
Abstract	VII
Agradecimentos	VIII
Introdução	01
Capítulo I – O que é bom não se mistura: dos clubes do Centro aos foliões de rua.....	21
1.1 – Somente para munidos de ingressos especiais: os carnavais das elites	21
1.2 – Risos, críticas e malícias: os blocos humorísticos	34
1.3 – Estudantinas, fantasias e músicas próprias: blocos, ranchos e cordões	50
Capítulo II – Entre carros e caminhões: os corsos carnavalescos	68
2.1 – Diante dos olhos atônitos do poviléio metropolitano: os corsos das elites	68
2.2 – Os meninos bonitos atrevidos: as desarmonias festivas	78
2.3 – Carros e caminhões em determinadas zonas: os corsos populares	83
2.4 – Um fiasco tremendo: o “fim” dos corsos	95
Capítulo III – Cidade Baixa, Colônia Africana e Quarto Distrito: a fragmentação urbana da festa	99
3.1 – A Cidade Baixa: João Alfredo, Areal da Baronesa e Ilhota	104
3.1.1 – Uma comissão a cada trezentos metros: a Rua João Alfredo	105
3.1.2 – Carnaval na areia: o Areal da Baronesa	111
3.1.3 – Uma anomalia em vias de desaparecer: a Ilhota	120
3.2 – Um domínio indiscutido da alta malandragem: a Colônia Africana	126
3.3 – A cidade dentro da cidade: o Quarto Distrito.....	135
Capítulo IV – Quando Vargas caiu no samba: poder público, imprensa e carnaval	147
4.1 – Os jornalistas tomam a si o carnaval (mas com o auxílio dos poderes públicos)	147
4.2 – Os poderes públicos tomam a si o carnaval (mas com o auxílio dos jornalistas)	165
4.3 – O Estado Novo e o surgimento das escolas de samba em Porto Alegre	184
4.4 – A variedade de repertórios culturais e a preferência pelo carnaval carioca	195
Considerações finais	213
Lista das fontes	218
Referências bibliográficas	220

RESUMO

A presente dissertação analisou os carnavais de Porto Alegre ao longo das décadas de 1930 e 1940, momento em que os folguedos “populares” foram submetidos a um intenso processo de transformação em “ícones de brasilidade”. Entretanto, ver no carnaval apenas um “símbolo de identidade nacional”, como queriam os jornalistas e os poderes públicos naquelas décadas, teria por conseqüência relegar a segundo plano as múltiplas formas de construção de identidades que se manifestavam durante os dias consagrados a Momo. Por isso, o trabalho buscou enfatizar a multiplicidade de sujeitos e modos de organização, a variedade de sentidos e a diversidade dos lugares da festa. Se os poderes constituídos e a imprensa adotaram uma postura civilizatória e nacionalizante frente ao carnaval e aos foliões, os diferentes grupos de festeiros fizeram usos próprios das festividades. Nesse sentido, a pesquisa procurou lançar luz sobre a construção de hierarquias e distinções, sobre as aproximações e distanciamentos, e sobre os conflitos e solidariedades estabelecidos entre os variados agrupamentos carnavalescos da cidade.

ABSTRACT

The present dissertation has analyzed the Carnival in Porto Alegre along the 1930's and the 1940's, moment in which the "popular" festivities were intensely submitted to a process of transformation into "Brazility icons". However, to see Carnival only as a "national identity symbol", like the journalists and public powers of the time wanted, would result in relegating to a second level of importance the multiple forms of identity construction manifested during the days dedicated to *Momo*. Therefore, this work sought to emphasize the multiplicity of subjects, the variety of meanings, and the diversity of places of the celebration. If the constituted powers and the men of press adopted a civilizing and nationalizing posture before the carnival and the paraders, the different groups of merrymakers would be able to make their own use of the festivities. In this sense, this dissertation sought to enlighten the construction of hierarchies and distinctions, approaches and separations, conflicts and sympathy among the diverse social groups during the Carnival days.

Agradecimentos

Os agradecimentos costumam ser a parte mais divertida de uma dissertação. E confesso que estas linhas foram escritas muito antes da redação final deste trabalho, ou seja, estavam prontas bem antes de me sentir exaurido por ter de usar a expressão “cultura popular” sempre entre aspas (como se isso resolvesse alguma coisa...). Mas também devem ter sido exaustivas para meus familiares as minhas infundáveis recusas para os churrascos, aniversários, festas e outros comes e bebes durante os finais de semana ao longo desses dois anos. Sim, devem ter sido muito exaustivas: no final, eles já nem me convidavam. Entretanto, parece que alguns deles ainda lembram que eu sou membro da família. Assim, os primeiros agradecimentos vão para minha tia Regina e meu tio Ricardo: o meu título de mestre também é de vocês (se a banca permitir). Moisés, Raí, Lucas e Schaoana, meus primos, também merecem meus agradecimentos, embora eu esteja fazendo um esforço intelectual sobrenatural para compreender o motivo pelo qual nenhum deles quis ser historiador (parece mais fácil tentar delimitar a “cultura popular”). Para Vera e Serafim, meus pais, tenho tudo a dizer, mas o espaço só me permite agradecer pelo fato de que, sem o sacrifício de vocês dois, eu não teria chegado sequer à graduação e me formado. Sim, eu amo todos vocês. E isso não vai ser apagado pela distância: afinal, agora vem o doutorado...

Para Benito Schmidt, meu orientador, agradeço por ter me dado a oportunidade de iniciar minha carreira de pesquisador, lá nos idos tempos da biografia de Gilda Marinho; e por termos escrito juntos um livro que (por minha causa) foi motivo de polêmica. Agradeço também (e principalmente) por me fazer perceber que o carnaval é um tema digno de pesquisa. Benito, obrigado pela orientação!!!

Mas ao longo desses dois anos também tive momentos de descontração: minhas escapadas para os botecos da Cidade Baixa e da João Alfredo – territórios de antigos carnavais, local de boêmios e festeiros com os quais eu me identifico plenamente. Para os meus companheiros de trago, “os amigões”, só tenho uma coisa a dizer: se este trabalho demorou pra ficar pronto, a culpa é de vocês. Afinal, todos sabem que eu queria ficar em casa; vocês é que me coagiram a ir para os bares. Os agradecimentos também vão para o grupo de historiadores da saudosa “barra nove nove”: Gabriel Berute, Alexandre Blankl, Alessandra Gasparotto, Ricardo De Lorenzo, Ricardo Soares, Rodrigo Motta e Jonas Vargas. Eu admiro e (admito!) invejo a capacidade intelectual de cada um de vocês. Agradeço da mesma forma aqueles que puderam (ou não) ler as versões preliminares desta dissertação. Se o meu trabalho ficou ruim, a culpa é de vocês por não me apontarem os erros!

Não posso (e nem pretendo) esquecer do “núcleo duro” do mestrado, aquelas pessoas com as quais compartilhei vários momentos excelentes ao longo desses dois anos: Frederico, Fernanda, Mariana e Carla. Vocês sabem muito bem qual é o alívio que se sente quando se chega ao fim da “coisa impronunciável”. Era bem difícil não pronunciar a palavra “dissertação” todas as vezes em que nos encontrávamos. Sim, gente, acabou!

Para Dieguito e Cassinha: vocês são da minha família, e eu já disse isso muitas vezes. Para Diego Marins, agradeço as correções gramaticais neste trabalho. Porém, te devo muito mais. Aprender contigo sobre coisas que eu não vivi, assim como cantarolar contigo sambas nas mesas de bar, fazem de mim um sujeito menos amargo – assim como provavelmente também faziam os festeiros que foram o alvo de minha pesquisa e que certamente freqüentavam os mesmos lugares onde a gente hoje senta para conversar. Ainda assim, te devo mais: tua felicidade faz a minha felicidade. Para Cássia Daiane Macedo da Silveira, minha irmã, minha colega no Projeto Educacional Alternativa Cidadã, dedico esta dissertação: eu simplesmente não teria chegado ao mestrado se não fosse por tua causa. E, ainda assim, te devo mais (e antecipadamente). Afinal, temos um doutorado pela frente, e eu não sei ser historiador sem te ter ao meu lado (na verdade, eu nunca soube). Sim, eu amo vocês dois.

Agora, esta seção de agradecimentos que pretendeu ser divertida vai ficar um pouco mais melosa. Para Bianca Costi, é necessário confessar: foi difícil (e solitário e mais um monte de sentimentos ruins) terminar um projeto de pesquisa que foi elaborado ao teu lado, mas finalizado muito longe de ti. Leia com atenção este trabalho: teu nome está escrito em cada página. Assim como a cultura, a vida da gente não é inerte: está constantemente sujeita a mudanças. Se para o bem ou para o mal, somente um olhar retrospectivo (seja o meu, de historiador, seja o teu, de psicóloga) é capaz de dizer.

Por fim, é necessário dizer que não deveria ser um privilégio estudar na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mas infelizmente é. Pois o fato de constituir um privilégio significa que, na universidade pública, o ensino superior é para poucos e, portanto, ela não é tão “pública” assim (por vezes, é impossível não usar aspas). E eu sinceramente não vejo muito mérito em “vencer” um concurso vestibular no qual concorrem pessoas em absoluta desigualdade de condições sociais. É isso que eu e Cássia tentamos reverter no Projeto Educacional onde atuamos como docentes: buscamos fazer com que alunos pobres acreditem que é possível realizar um curso superior. Condições financeiras fazem a diferença e, por isso, meu último agradecimento vai para o CNPq: se eu não tivesse recebido uma bolsa de

pesquisa, eu não teria chegado ao fim do mestrado (e, agora, preciso de outra, para fazer o doutorado...).

Introdução

Esta dissertação aborda os carnavais de Porto Alegre ao longo das décadas de 1930 e 1940. O objetivo foi enfatizar as relações sociais estabelecidas entre diferentes grupos de foliões que construíam ou reiteravam hierarquias e distinções, por vezes bem mais duradouras do que os dias de carnaval; que realizavam aproximações e distanciamentos em suas formas de organização e atividades burlescas, demarcando fronteiras simbólicas e espaciais capazes de fragmentar os folguedos da cidade; que entravam em conflito por meio de suas práticas festivas e, em decorrência disso, estabeleciam múltiplas identidades. Entretanto, tais festeiros não emergem sozinhos desse estudo.

Ao tomar o carnaval como palco para a análise das relações sociais em suas múltiplas formas e conseqüências, esta dissertação inclui também certos setores da sociedade porto-alegrense com os quais os devotos de Momo interagem. Assim, no período estudado, as interações particularmente relevantes para a pesquisa foram aquelas estabelecidas entre os diversos grupos de foliões, os poderes públicos e a imprensa. Os folguedos carnavalescos constituíam, portanto, um momento para a prática de relações sociais por gente que exercia diferentes papéis e ocupava lugares diversos na sociedade local. Nesse sentido, o carnaval estava perpassado por relações de poder. Por exemplo: entre carnavalescos, burocratas e jornalistas foi possível perceber, por vezes, uma “hierarquia das relações de poder”, ou seja, uma desigualdade nas formas de interação entre os sujeitos que atuavam durante o carnaval e que acabava rendendo para alguns festeiros (mais do que para outros) acesso a bens públicos e visibilidade na imprensa. Além de relações como essas, também foram buscados os significados atribuídos à festa.

Os anos 30 e 40 foram escolhidos como período de análise justamente porque constituíram um momento – no interior de um processo bem mais amplo – em que o tríduo momesco foi recorrentemente associado à “identidade nacional”. Assim, naquelas décadas, inúmeros agentes interpretaram o carnaval como “símbolo de brasilidade”, expressão daquilo que os brasileiros tinham em comum, enfim, como uma festa capaz de expressar a “alma” do país e de irmanar todos os seus habitantes. Tal construção, porém, não se deu “espontaneamente”, nem “naturalmente”, nem mesmo correspondeu à revelação de uma “essência”. Da mesma forma, ela não foi uma obra realizada por todos os foliões indistintamente; foi, sim, o produto de um intenso trabalho político e intelectual efetivado, principalmente, pelos poderes públicos e pelos homens da imprensa. Todavia, os foliões que foram os alvos preferenciais desta postura “nacionalizante” – em geral chamados de

“populares” – podiam fazer (e faziam) múltiplos (e nem sempre harmoniosos) usos do carnaval, atribuindo diferentes sentidos à festa e às suas próprias atuações burlescas. Tais práticas e seus significados nem sempre correspondiam à percepção de uma identidade nacional “irmanadora”. Tomar o carnaval como um “ícone de brasilidade” era apenas uma das muitas construções simbólicas possíveis para aqueles dias tão agitados.

Anne-Marie Tiesse argumentou que o processo de criação das identidades nacionais consiste em inventariar um patrimônio comum e que isso consiste, de fato, em inventá-lo. Uma nação deve ter uma lista de símbolos constituintes de sua identidade.¹ Nesse sentido, por exemplo, o “carnaval” e o “samba” seriam apenas alguns destes elementos que passaram por um processo de construção simbólica responsável por inventariá-los (e inventá-los) como “coisas nossas”, ou seja, como características diferenciadoras do Brasil em relação aos outros países.

A associação do carnaval à identidade nacional brasileira pode ser entendida como um processo de “invenção da tradição”, pois não foi “desde sempre” que esta festa teve o *status* de “símbolo de brasilidade”. Segundo Eric Hobsbawm, as “tradições inventadas” são “*altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a ‘nação’ e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais*”.² Uma das funções das “tradições inventadas” é simbolizar a coesão social, amalgamando os diferentes grupos sociais sob uma mesma nação.³

Entretanto, é preciso ter cuidado ao se analisar o carnaval a partir do conceito de “tradição inventada”. O processo de invenção das tradições tem por característica criar determinados símbolos que passam a ser encarados como “algo comum” a diferentes concidadãos: essa invenção tem por objetivo justamente suprimir as diferenças. Porém, em nome da homogeneidade pretendida, não se pode esquecer a heterogeneidade real. Afinal, na análise dos dias consagrados a Momo, a associação entre carnaval e nação pode acabar relegando a segundo plano diversas outras construções identitárias bem mais restritas e bem

¹ THIESSE, Anne-Marie. “Ficções criadoras: as identidades nacionais”. *Anos 90*, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS, nº 15, 2001/2002. p. 08.

² HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 22.

³ Idem, p. 17.

menos irmanadoras que a identidade nacional. Esta pesquisa esteve atenta a este risco e procurou, na medida do possível, dar conta dessa diversidade.

De acordo com Ruben Oliven, existem diversas formas de delimitação das identidades sociais: identidade etária (que toma os jovens como “categoria social”), identidade de gênero (movimentos feminista e homossexual), identidades étnicas (movimentos indígenas e negros), entre outras.⁴ Esses são apenas alguns bons exemplos de como as formas identitárias podem ser fragmentadas. Ainda de acordo com Oliven, “*identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção*”.⁵ Nesse sentido, as identidades se constituem de diversos modos, a partir do estabelecimento de alteridades e, também, sentimentos de pertencimento. Entretanto, a heterogeneidade social não está presente somente na formação de identidades.

De acordo com o historiador E. P. Thompson, o termo “costume” denota parte do que hoje se entende por “cultura”.⁶ Esse historiador forneceu contribuições essenciais para esta pesquisa: sugerir que o costume é algo dinâmico e, portanto, sujeito a transformações ao longo do tempo, pois, “*longe de exibir a permanência sugerida pela palavra ‘tradição’*”, o costume é “*um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos*” apresentam “*reivindicações conflitantes*”.⁷ Para Thompson, portanto, “cultura” não é algo homogêneo, pois comporta fragmentações e oposições internas, podendo ser compreendida como um campo de conflitos.⁸

Nesta dissertação, o carnaval foi compreendido como uma tradição ou costume cujas fragmentações e oposições estavam associadas às diferenças, hierarquias, conflitos e identidades dos diversos grupos sociais que faziam usos próprios de uma festa culturalmente disponível. Se os dias consagrados a Momo foram tratados, principalmente pela imprensa e pelos poderes públicos, como um símbolo de identidade nacional, os foliões que foram o alvo dessa genérica e totalizante construção simbólica podiam fazer outros usos da festa, construindo significados que estavam mais próximos deles mesmos e mais afastados do Estado-nação.

⁴ OLIVEN, Ruben. “Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno). In: MICELI, Sérgio. (Org.). *O que ler na ciência social brasileira*. São Paulo: ANPOCS, Editora Sumaré; Brasília: CAPES, 2002. p. 35-36.

⁵ OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 26.

⁶ THOMPSON, Edward. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 14.

⁷ Idem. p. 16

⁸ Idem. p. 17

Carnaval. Samba. Futebol. Cuíca. Pandeiro. Bateria. Escola de samba. Bahia. Carmem Miranda. Baiana. Capoeira. Rio de Janeiro. Malandro. Cachaça. Calor. Praia. Mulata. Índio. Carnaval. Samba. Futebol... Eis a lista de “símbolos” (e clichês) que, insistentemente repetidos, foram associados à identidade nacional brasileira. Certamente, faltam muitos elementos nessa listagem. O conjunto total da lista, entretanto, não é infinito.

Em um país que, volta e meia, é representado como uma “democracia racial”, a “mistura harmônica” entre negros, índios e brancos como processo formador da nação também entra naquela lista. Ela pretende ser (apesar da diversidade dos elementos que a compõem) a expressão de uma coletividade homogênea, igualitária e irmanadora, como convém aos “símbolos de nacionalidade”. Entretanto, o carnaval (“momento em que todos os brasileiros se reconhecem e se igualam”) não esconde a reafirmação de identidades mais restritas, associadas às próprias agremiações carnavalescas, e a existência de rivalidades entre elas. O futebol (“paixão nacional”) definitivamente não encobre as desarmonias estabelecidas entre torcidas organizadas de uma mesma cidade ou, até mesmo, de estados diferentes. Ao que parece, os símbolos com os quais todos os brasileiros deveriam se identificar nem sempre coincidem com manifestações práticas de um nacionalismo capaz de irmanar todos os compatriotas. No futebol ou no carnaval, para cada time ou escola de samba, há uma identidade. Desse ponto de vista, a tão repetida lista de elementos constituintes da identidade brasileira parece não cumprir muito bem a sua função.

Foi um processo histórico de longo prazo o responsável pela construção da genérica “identidade nacional brasileira” composta pelos diversos ícones daquela listagem. Tal processo teve seu início no século XIX e originou intensos desdobramentos na primeira metade do século XX. Seus principais agentes foram os letrados, os jornalistas e os poderes públicos. A invenção de elementos comuns à população heterogênea de um amplo território pode ser caracterizada pela intenção de homogeneizar a heterogeneidade cultural, em nome de “algo” que pudesse sustentar uma ampla identidade coletiva. No Brasil, um dos pilares de sustentação desta identidade foi dado pela chamada “cultura popular”. Embora não seja possível definir claramente os seus contornos, uma coisa é certa: ela foi alvo de reformas e posturas pedagógicas, civilizatórias, modernizantes e, principalmente, nacionalizantes. O longo debate sobre a identidade brasileira e a cultura nacional tomou por tema, entre outras coisas, o carnaval – principalmente os folguedos do Rio de Janeiro. Nesse sentido, é esclarecedor realizar um rápido panorama dessa discussão (já tão repetida).

* * *

Foi principalmente em momentos de crise ou de mudanças sociais (como a instauração do Império, a Abolição da Escravidão, a Proclamação da República, a Revolução de 1930 e o Estado Novo) que as elites intelectuais marcaram presença política, reivindicando o direito de atuar no processo de “organização” e “definição” do “nacional”. Durante a transição do Império para a República, por exemplo, muitos intelectuais viram a si mesmos como guias da modernização da sociedade brasileira, munidos com um instrumental cientificista.⁹

Entre o final do século XIX e o início do XX, o Rio de Janeiro foi alvo de diversas reformas urbanas que não se detiveram apenas à arquitetura e à organização espacial da cidade, pois um dos vetores dessas mesmas “reformas” foi o rechaço a certas tradições culturais de diversos grupos sociais que as elites cariocas consideravam “atrasados”. Isso incluía o carnaval, suas variadas práticas festivas e, principalmente, as manifestações negras. Para combater tais indícios de “atraso”, aquelas elites se colocaram a caminho da “civilização” pelo atalho da “europeização”. Com isso, elas buscavam realizar um projeto modernizador, que estava amparado em noções cientificistas e positivistas de progresso, higiene e civilização. A imagem do Brasil deveria ser a de um país higiênico, moderno e, sobretudo, branco. Deste modo, os grupos dominantes construíram a sua identidade calcada em paradigmas da cultura européia, principalmente francesa.¹⁰

O carnaval, como foi dito, não ficou de fora desse amplo processo civilizatório. Os intelectuais cariocas do final do XIX realizaram um esforço para civilizar as práticas carnavalescas dos grupos sociais por eles considerados “rudes” e “incultos”. Os modelos supostamente civilizados eram oriundos dos folguedos de cidades européias como Veneza, Nice ou Paris, recomendados como antídotos para as manifestações carnavalescas “selvagens”

⁹ Ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 2). pp. 147-179; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criações culturais na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989; PEREIRA, Leonardo. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

¹⁰ Ver: NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como...*, Op. Cit.; CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

e “bárbaras” dos cariocas mais pobres.¹¹ Naquele mesmo período, diversos letrados do Rio de Janeiro buscaram marcar sua distinção em relação à tradição literária romântica, caracterizada pela afirmação de um sentimento de nacionalidade que buscava estabelecer uma diferença entre o Brasil e a sua antiga metrópole. Segundo essa nova geração de letrados, não bastava “definir os contornos” da nova nação: era preciso perguntar-se que nação seria esta. Assim, esses intelectuais se voltaram para dentro da sociedade brasileira, buscando uma “identidade profunda”. Mais do que estudar e entender sua lógica, eles pretendiam “transformá-la”.¹²

As diferentes concepções de diversos homens de letras acerca de um carnaval “homogêneo” e “generalizado” eram apenas um aspecto de suas aspirações por mudanças na sociedade escravista e monárquica. Ou seja, a visão de um carnaval “igualitário” que eles passaram a manifestar era uma forma de combater a sociedade senhorial hierárquica. No final do XIX, ver o carnaval carioca como uma “festa de todos” foi a primeira forma de qualificação positiva dos folguedos.¹³ Essa discussão teve continuidade depois da Abolição da Escravidão e da Proclamação da República. No período entre 1888 e a década de 1920, noções como “tradição”, “raça” e “cultura popular” sofreram um deslocamento: inicialmente associadas ao passado, à ignorância e ao primitivismo, foram sendo positivadas lentamente até receberem, na década de 1920, a legitimidade de coisas capazes de manifestar a identidade nacional.¹⁴

Após a I Guerra Mundial, tornou-se necessário para as elites intelectuais repensarem o Brasil. Os brasileiros não podiam mais ser tributários dos “decadentes” valores europeus. Assim, recorreu-se à invenção da “autenticidade das raízes nacionais”, à valorização das “tradições locais” e à busca dos costumes “do povo”, que foram “encontrados” em um passado histórico ou em tempos imemoriais.¹⁵ O debate sobre a nação e sua identidade ganhou novo fôlego.

Durante os anos 20, foi elaborada uma concepção interpretativa que se tornaria senso comum na década seguinte: a noção de que a “cultura nacional pura” era aquela sem influências externas. O “nacional” deveria estar livre de qualquer “cosmopolitismo” ou “modernização”. Além disso, era bastante comum a imprensa carioca associar o “tipicamente

¹¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 24.

¹² PEREIRA, Leonardo. *O carnaval...*, Op. Cit., p. 30.

¹³ CUNHA, Maria. *Ecos da...*, Op. Cit., p. 262.

¹⁴ Idem, p. 247.

¹⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo...* Op. Cit., p. 327; SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 116.

brasileiro” às “coisas do sertão”, ao “universo rural”, supostamente não contaminado pelo “desenvolvimento capitalista”.¹⁶ Já antes da Primeira Guerra, no final da década de 1910, Monteiro Lobato criara o “Jeca Tatu”, símbolo do “verdadeiro brasileiro” e, ao mesmo tempo, do atraso rural. Entretanto, essas idéias não eram consensuais. Para muitos intelectuais e jornalistas, a autenticidade do “nacional” residiria, justamente, no interior do país, “encarnada” nos sertanejos e nos caipiras; já para muitos outros, a “raiz do Brasil” estaria indistintamente preservada em todo o “povo brasileiro”.¹⁷ Foi também durante os anos 20 que as cidades, até então vistas como ambientes propícios à deturpação da “pureza popular”, passaram a ser encaradas enquanto locais capazes de produzir, a partir de diferentes influências, a síntese da originalidade brasileira.¹⁸ Nas décadas de 1930 e 1940, consolidou-se a concepção de que as “massas urbanas” eram igualmente “populares” e “nacionais”.¹⁹

Antes disso, ao longo das décadas de 1910 e 1920, muitos letrados teorizaram sobre a folia no Rio de Janeiro, criando a idéia do carnaval como “expressão cívica” e como manifestação da “autenticidade nacional”.²⁰ Assim, estabeleceram – muito antes das escolas de samba e do Estado Novo – as diretrizes de uma política cultural cívico-carnavalesca. Nos folguedos daquela época, já havia foliões desfilando com temas exclusivamente “patrióticos” e “nacionalistas”. Durante os anos 20, foram “antecipadas” diversas práticas que se tornariam ainda mais intensas na década seguinte.²¹

Em Porto Alegre, foi durante a década de 1920 que os poderes públicos resolveram realizar, com mais intensidade, “melhoramentos” e “embelezamentos” através de remodelações urbanas. Entretanto, isso deveria vir acompanhado por mudanças nos hábitos e costumes. O processo de “civilização” de Porto Alegre era, como no caso do Rio de Janeiro e

¹⁶ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005. p. 41-43; VELLOSO, Mônica Pimenta. “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do liberalismo excluyente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 1). pp. 353-386.

¹⁷ OLIVEIRA, Lúcia. “Sinais da... Op. Cit., p. 327.

¹⁸ CUNHA, Maria. *Ecos da... Op. Cit.*, p. 247; VELLOSO, Mônica Pimenta. “O modernismo... Op. Cit.”; GARCIA, Tânia Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmem Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004. p. 24.

¹⁹ Idem, p. 24.

²⁰ CUNHA, Maria. *Ecos da... Op. Cit.*; Para uma análise acerca dos intelectuais cariocas ao longo das décadas de 1910 e 1920, ver especialmente o capítulo IV da obra *Ecos da Folia*, intitulado “A tradução da tradição”.

²¹ Idem. “Folcloristas e Historiadores no Brasil: pontos para um debate”. *Projeto História*, São Paulo, vol. 16, 1998. p. 174.

de várias outras cidades brasileiras, incompatível com certas “tradições populares”, como as festas de São João e do Divino Espírito Santo.²² A exclusão social foi uma das bases da “modernidade urbana” da cidade e definiu um perverso modo de alteridade, no qual os grupos dominantes estabeleceram suas formas de identidade através de uma relação antagônica com as chamadas “classes populares”.²³ Este antagonismo excludente, entretanto, não era nenhuma novidade. Ele já podia ser percebido, por exemplo, nos carnavais da cidade desde o século XIX, indicando que certas relações sociais cotidianas eram reiteradas nos dias de festa.

Durante a segunda metade dos oitocentos, os carnavais porto-alegrenses foram palco de uma disputa por representatividade social. O que estava em questão era o problema de quem teria autoridade e legitimidade para representar toda a sociedade nos dias dedicados a Momo. Para as elites cultas, era desagradável a imagem do “povo” desfilando pelas ruas, um “povo” desclassificado demais para representar a nação. O “povo”, nesse campo de conflitos, era representado como “massa” e estava excluído da possibilidade de ser um sujeito político.²⁴ Naquele período, predominou na imprensa porto-alegrense o repúdio às desagradáveis “formas populares” do carnaval. Os jornalistas compartilhavam esse preconceito, pois entendiam que a legitimidade da representação social era para poucos, para gente “fina”, “elegante”, “superior” e “selecionada”.²⁵

No início do século XX, passou a predominar na imprensa de Porto Alegre a concepção de que o carnaval era uma “festa popular”. Entretanto, o papel atribuído à maioria da população nos festejos continuava a ser o de mera coadjuvante ou espectadora: as elites *ainda* deveriam desfilar para o “povo” assistir.²⁶ Na então capital federal, naquele mesmo período, diversos intelectuais já começavam a manifestar simpatia por alguns grupos de foliões vistos como “representantes aceitáveis” de uma suposta “cultura popular brasileira”. Na capital gaúcha, entretanto, as coisas eram diferentes. E, nesse sentido, as palavras de um dos (poucos) historiadores que se aventuraram a analisar os carnavais de Porto Alegre são bastante significativas: Alexandre Lazzari afirmou que, para as elites porto-alegrenses do

²² MONTEIRO, Charles. *A inscrição da modernidade no espaço urbano de Porto Alegre (1924-1928)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/PUCRS. Porto Alegre, 1992. p. 236-238.

²³ Ver: KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. *Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 1998. p. 15; PESAVENTO, Sandra Jathay. “Crime, violência e sensibilidades urbanas: as fronteiras da ordem e da desordem no sul brasileiro no final do século XIX”. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, vol. 30, nº 2, pp. 27-37, 2004; Idem. “Lugares malditos: a cidade do outro no sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 19, nº 37, pp. 195-216, 1999; MAUCH, Cláudia. *Ordem Pública e Moralidade: imprensa e policiamento urbano em Porto Alegre na década de 1890*. Santa Cruz do Sul: Edunisc/Anpuh-RS, 2004.

²⁴ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit.; p. 58-60.

²⁵ Idem, p. 29;

²⁶ Ibidem, p. 231.

início do século XX, “o carnaval ainda não deveria ser uma festa comandada pelo povo, porque sua própria imagem deveria ser a única digna de orgulho nacional e merecedora de visibilidade social”.²⁷ Lazzari delimitou temporalmente o final de sua investigação em 1915. E (ainda) não há pesquisas sobre os carnavais da cidade durante a década de 1920.

As décadas de 1930 e 1940, recorte temporal da presente dissertação, constituíram um período no qual os folguedos guardavam algumas semelhanças com os do fim do século XIX. Nos anos 30, por exemplo, ainda foi possível encontrar quem pensasse que o carnaval deveria ser coisa para gente de condição social superior. Assim, os dias consagrados a Momo continuaram sendo palco de conflitos. A grande diferença em relação ao final do século XIX e início do XX, todavia, é que a imprensa porto-alegrense dos anos 30 e 40 considerava a “cultura popular” como “representativa da nação”. O que justifica a escolha desse período é justamente o fato dele ter sido um momento bastante significativo – dentro de um processo bem mais duradouro – no qual as “classes populares” foram tomadas como alvo de uma postura civilizatória e nacionalizante que tinha nos jornalistas e nos poderes públicos seus principais agentes.

Nesse processo, os homens de jornal – ao lado das autoridades governamentais – tiveram papel fundamental em, no mínimo, três aspectos: a imprensa conferia publicidade e reconhecimento aos grupos de foliões enquanto seus articulistas os “orientavam” sobre as melhores formas de apresentação; os jornalistas atuaram no processo de construção do carnaval como símbolo de identidade nacional desde o começo da década de 1930; e também coube à imprensa fazer circular na sociedade porto-alegrense as concepções estatais acerca da festa, principalmente durante o Estado Novo.

* * *

As interpretações apresentadas nesta dissertação foram construídas majoritariamente a partir de textos publicados nos seguintes periódicos: *A Federação*, *Correio do Povo*, *Diário de Notícias* e *Revista do Globo*. Examinou-se também o *Jornal do Estado*, uma criação do Estado Novo, que atuou como porta-voz oficial da ditadura varguista no Rio Grande do Sul, mas não chegou ao fim do regime, tendo sido publicado entre 1938 e 1942.

A *Federação* era o órgão jornalístico do Partido Republicano gaúcho e atuava também como Diário Oficial do governo do estado do Rio Grande do Sul. Foi fundado em

²⁷ Ibidem, p. 234.

1884 e fechado em 1937 pelo Estado Novo, sob a alegação de que era um periódico “político-partidário”.²⁸ Sua contribuição foi essencial, pois permitiu perceber, por exemplo, que os próprios jornalistas tinham certa autonomia para agir sobre os folguedos da cidade, embora sempre buscassem apoio estatal.

Por outro lado, o *Correio do Povo*, o *Diário de Notícias* e a *Revista do Globo* não eram órgãos pertencentes a partidos políticos. Isso, obviamente, não autoriza pensar que suas atuações fossem “imparciais”. Muito pelo contrário. Desde antes do Estado Novo, seus jornalistas atuaram sobre o carnaval, tomando a si a responsabilidade pelos folguedos da cidade, ou seja, “administrando” a festa, organizando programas festivos, compondo e selecionando as mesas de jurados dos concursos burlescos e elaborando as normas de participação. Todos esses periódicos, incluindo *A Federação*, contavam com jornalistas que adotavam posturas supostamente civilizatórias e nacionalizantes em relação aos grupos de festeiros. Ou seja, eles também agiam politicamente, apesar do “não-partidarismo” dos órgãos em que atuavam.

A *Revista do Globo* foi criada no final da década de 1920 e passou a aglutinar diversos intelectuais gaúchos. Inicialmente, atuou a serviço de um empreendimento político bastante específico: a mobilização pela legitimação do movimento que resultou na Revolução de 30. Embora sempre tenha apresentado certas pretensões à “cultura erudita”, a *Revista do Globo* passou por transformações que buscavam adequá-la às mudanças nos padrões de consumo cultural. Muitos de seus editores – alguns até divergentes do governo Vargas – almejavam transformá-la numa “revista popular”. Apesar das diferenças ideológicas existentes entre os que com ela colaboraram, predominou o apoio político a Getúlio.²⁹ Algumas reportagens publicadas na *Revista do Globo* revelaram o interesse de seus redatores pelos festejos “populares”. Alguns de seus jornalistas, inclusive, chegaram a se deslocar até certas regiões da cidade para noticiar os bailes negros.

O *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias*, ao longo das décadas de 30 e 40 do século XX, passaram por um processo de “modernização” que buscava constituir um “novo regime jornalístico” com o abandono da imprensa político-partidária e também da literário-noticiosa. Foi principalmente durante o Estado Novo que esses periódicos se consolidaram como produtores de um “jornalismo de massas”. Apesar de serem concorrentes na conquista dos

²⁸ TORRES, Andréa. *Imprensa: política e cidadania*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999. p. 145.

²⁹ CORADINI, Odaci Luiz. “As missões da ‘cultura’ e da ‘política’: confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920-1960)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 32, pp. 125-144, 2003.

leitores porto-alegrenses (e buscarem uma atuação “apolítica”), ambos atuaram na expansão do nacionalismo estado-novista.³⁰

Os textos de jornal aqui utilizados não são fontes tão indiretas quanto parecem à primeira vista. As centenas de pequenas notas acerca das festas carnavalescas analisadas ao longo da presente dissertação não foram predominantemente produzidas pelos jornalistas. Em sua maioria, eram bilhetes, cartas e informações fornecidas pelos integrantes dos próprios grupos de foliões, indicando o local das festas e o trajeto das apresentações públicas, convidando as sociedades co-irmãs, anunciando as novas músicas e fantasias, combinando o horário dos ensaios e reuniões. Os jornais da cidade eram abertos à divulgação de informações fornecidas pelos próprios festeiros.³¹ *A Federação*, o *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias* eram procurados por foliões que buscavam publicidade para seus festejos, mas que também usavam a imprensa como intermediária para reivindicar auxílio público.

Além dos textos publicados na imprensa diária, também foram utilizadas como fontes algumas crônicas e memórias escritas por indivíduos pertencentes às elites intelectuais locais, como Athos Damasceno Ferreira, Nilo Ruschel, Ary Veiga Sanhudo, entre outros. Em seus escritos, eles fizeram referências esporádicas aos folguedos, ou seja, o carnaval foi apenas um dos tantos temas aos quais eles se dedicaram. Essas narrativas, ainda que muitas vezes escritas em períodos posteriores ao aqui analisado, são importantes porque evidenciam as significações atribuídas pelas elites da cidade ao carnaval, aos foliões e a certas regiões urbanas em que a folia era praticada, como a Ilhota, a Colônia Africana e o Areal da Baronesa. Também foi útil a obra de Hemetério de Barros, intitulada *Memórias de um carnavalesco*. O autor participou da fundação de alguns grupos de carnaval ao longo das

³⁰ TORRES, Andréa Sanhudo. *Imprensa: política...* Op. Cit., p. 139-150.

³¹ No carnaval de 1933, por exemplo, uma nota publicada em *A Federação* dizia o seguinte: “Para dar uma resenha da atividade carnavalesca que se nota em Porto alegre, inauguramos esta seção anual, na qual assim terão acolhida notícias que nos enviarem as sociedades locais, pequenas e grandes, sem distinção, diariamente, até as 13 horas”. *A Federação*, 08.02.1933, p. 02; Os foliões da cidade faziam uso do espaço oferecido pela imprensa. Em 1931, um jornalista do *Diário de Notícias* declarou que, com a finalidade de “evitar o acúmulo de notas enviadas [àquela] redação” por todos aqueles que desejavam “publicar notícias de suas festividades” teriam preferência “as notas enviadas à tarde, sendo publicadas no dia seguinte”. *Diário de Notícias*, 31.01.1931, p. 10; Em janeiro de 1940, ainda bem antes do carnaval, um outro periódico publicou a seguinte nota: “O *Correio do Povo* abre hoje suas colunas aos foliões da cidade, que já se preparam para as grandes festividades de Momo. Tanto quanto nos permitir o espaço, daremos aqui acolhida a todos os movimentos que visem o maior incremento do carnaval”. *Correio do Povo*, 09.01.1940, p. 09; Em 1933, o folião Carlos Dietri, um dos diretores do grupo carnavalesco Beija Flor, composto por moradores do Quarto Distrito, um bairro operário, enviou um “atencioso ofício” ao *Correio do Povo*. Nele se pode perceber a gratidão de Dietri em ver sua agremiação receber publicidade naquele periódico: “De ordem da Excelsa Soberana do Cordão Carnavalesco Beija-Flor, saúdo o grande órgão que tanto honra a imprensa gaúcha [...] esperando que continueis, como sempre, a propugnar, pelas suas colunas, em prol do máximo brilhantismo dos folguedos carnavalescos [...]. Aproveitando o ensejo, venho agradecer em nome da diretoria do Beija-Flor as notícias publicadas nessa popular e querida folha”. Idem, 18.02.1933, p. 08.

décadas de 1940 e 1950, entre eles o grupo Bambas da Orgia, atualmente uma escola de samba, e expressa pontos de vista mais próximos dos próprios foliões.³²

O carnaval de Porto Alegre ainda não é tratado como um tema digno de pesquisa pela bibliografia especializada sobre a história da cidade e do Rio Grande do Sul. Há diversos motivos para explicar essa ausência, mas duas causas parecem ser predominantes. Inicialmente, trata-se da capital de um estado cuja construção da identidade regional ocorreu, entre outras características, por oposição à identidade nacional e seus “símbolos” – entre eles, o carnaval. Além disso, a imagem do Rio Grande do Sul no Brasil foi (e continua sendo) caracterizada pela ênfase na contribuição cultural, política e econômica dos imigrantes europeus – principalmente italianos e alemães –, o que contribuiu para a concepção de um estado mais “branco” e menos “miscigenado”. Esse processo teve como uma de suas conseqüências a invisibilidade social e simbólica da presença negra no estado. Assim, o Rio Grande do Sul da “imigração européia” ficou caracterizado por uma diferença em relação ao Brasil da “mistura de raças”.³³ A escassez de estudos sobre os carnavais gaúchos, na verdade, é um reflexo dessas construções simbólicas, para as quais o carnaval é compreendido como “símbolo de brasilidade” e, portanto, algo incompatível com a história do Rio Grande do Sul em geral e a de Porto Alegre em particular.

As pesquisas sobre carnaval no Brasil são majoritariamente “riocêntricas”. Por esse motivo, entre outros, boa parte da bibliografia a respeito do tema acabou reafirmando o processo de invenção do carnaval da “cidade maravilhosa” como algo representativo de toda a nação. Nesse sentido, além de “riocêntrica”, tal bibliografia é extremamente nacionalista.

No Brasil, duas obras clássicas sobre o carnaval foram produzidas por cientistas sociais. Roberto Da Matta, antropólogo, é o autor de *Carnavais, malandros e heróis*.³⁴ Ao analisar o “carnaval brasileiro” (mas baseado exclusivamente no carnaval carioca), Da Matta defendeu que essa festa é uma “totalidade abrangente” onde “todos” os brasileiros se “reconhecem” e se “igualam”. O autor suprime a possibilidade de diferentes identidades se constituírem a partir da festa e não se mostra atento, por exemplo, às especificidades dos

³² BARROS, Hemetério de. *Memórias de um carnavalesco*. Porto Alegre: Ed. Guapel, s/d.

³³ Ver: OLIVEN, Ruben. “A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul”. In: LEITE, Ilka Boaventura. (Org.). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. pp. 13-32; OLIVEN, Ruben, “A polêmica identidade gaúcha”. *Cadernos de Antropologia*, Porto Alegre, nº 1, UFRGS/IFCH, 1992.

³⁴ DA MATTÁ, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

carnavais em outras regiões do Brasil.³⁵ A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, na obra *Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito*³⁶, também atribui ao “carnaval brasileiro” um sentido unívoco: festa nacional, com poucas variações regionais, transformada ao longo do tempo pelas modificações estruturais da sociedade, passando de manifestação cultural burguesa (“carnaval veneziano”) a manifestação cultural “popular” (blocos e escolas de samba), o que teria ocorrido sem muitas variações em todo o Brasil.³⁷

Um outro estudo considerado clássico a respeito do carnaval também não foi produzido sob o signo da disciplina histórica. A referência internacional mais conhecida sobre o tema foi realizada pelo lingüista russo Mikhail Bakhtin: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.³⁸ Nesse estudo, a “cultura popular” e o carnaval foram compreendidos através de sua oposição à “cultura oficial” (da Igreja e do Estado) – e não à “cultura das elites”, com a qual estabeleciam trocas e influências recíprocas. É de Bakhtin a noção de “circularidade cultural”, que permite o entendimento de Rabelais como um intermediário entre essas duas culturas (popular e de elite). As interpretações do autor sugerem a existência de uma “essência” ou uma “inerência” que supostamente caracterizaria a cultura popular e o carnaval de qualquer época, em qualquer contexto histórico: o caráter subversivo da festa, sua capacidade de suspensão dos valores e normas sociais dominantes.

Também internacionalmente conhecida é a obra do historiador francês Jacques Heers, intitulada *Festas de loucos e carnavais*.³⁹ Inserido na corrente historiográfica que ficou conhecida como “história das mentalidades”, Heers buscou no carnaval as características de uma sociedade inteira, aquilo que haveria em comum entre os diferentes grupos sociais. A festa foi vista pelo autor como “reflexo de uma civilização”, interpretação muito próxima daquela que atribui ao carnaval a expressão de uma “identidade nacional”. Heers desenvolveu uma abordagem de “longa duração” (ele analisa os carnavais europeus, principalmente da França, ao longo dos séculos XIV e XV), enfatizando muito mais as continuidades do que as

³⁵ Com algumas variações, seguiram as abordagens e interpretações de Roberto Da Matta as seguintes obras: GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975; LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994; Idem. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

³⁶ QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

³⁷ Com adaptações, as seguintes obras seguiram algumas das interpretações de Maria de Queiroz: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval carioca...* Op. Cit.; Idem. *O rito e o tempo...* Op. Cit.; BARRETO, Álvaro. *Dias de Folia: o carnaval pelotense de 1890 a 1937*. Pelotas: Educat, 2003.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília; São Paulo: HUCITEC, 1993.

³⁹ HEERS, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

rupturas. Nesse sentido, o historiador aponta freqüentemente para os elementos da cultura da Antigüidade Clássica (mais especificamente para elementos do paganismo) que permaneceram durante a Idade Média.

As obras citadas acima (incluindo as referidas em notas) tratam, em maior ou menor medida, o carnaval como uma festa portadora de uma “essência”, caracterizada normalmente pela inversão da ordem e dos valores morais, marcada pela continuidade de certos resquícios de tempos “imemoriais” (como a Idade Média ou a Antigüidade Clássica) e capaz de sintetizar coletividades inteiras; por vezes, o abordam como uma prática atemporal, como algo “inerente” ao ser humano e, portanto, a-histórico, pois independente do contexto no qual se realiza.⁴⁰ Na presente dissertação, guardou-se um distanciamento dessas leituras marcadas por essencialismos, inerências, permanências e generalizações, bem como evitou-se as interpretações que buscam em um “passado perdido” as explicações e os sentidos da festa.

No estudo intitulado *A subversão pelo riso*,⁴¹ a historiadora Rachel Soihet não rompe radicalmente com alguns desses pressupostos (como a identificação de certos resquícios de “tempos imemoriais”), mas busca compreender os folguedos em seus contextos específicos, o que lhes confere novos significados. A autora tratou os foliões populares cariocas como sujeitos históricos, que usaram o riso para resistir a situações opressivas, mas também percebeu a “convergência de interesses” entre esses carnavalescos, dispostos à conquista de reconhecimento público, e a proposta do Estado Novo de valorização da cultura popular, com o intuito de realizar a “integração nacional”. A obra está centrada em dois pressupostos: a resistência da cultura popular diante de reformas e pressões externas e a circularidade cultural a que está submetida.

Um estudo inovador sobre o carnaval no Brasil foi realizado por outra historiadora, Maria Clementina Pereira Cunha: *Ecos da Folia*.⁴² A autora defende que, se o carnaval foi transformado em um dos “símbolos de nacionalidade”, convém recuperar o processo histórico de invenção dessa tradição. A contextualização dos festejos foi levada ao limite pela historiadora, não sendo possível compreendê-los como “resquícios de tempos imemoriais”. Os múltiplos sujeitos envolvidos no carnaval, através de suas tensões e diálogos, atribuíam uma diversidade de sentidos simultâneos à festa: o carnaval, nessa perspectiva, é um campo de conflitos. Assim, Cunha rompe com as formas unívocas e abrangentes de construir significados para os folguedos, mostrando-se altamente crítica da interpretação que trata a

⁴⁰ Algumas dessas características também aparecem em SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

⁴¹ SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit.

⁴² CUNHA, Maria. *Ecos da...* Op. Cit.

festa como “expressão da nacionalidade” – e nisso reside uma das suas maiores contribuições para a renovação da historiografia sobre esse tema.⁴³

As pesquisas acadêmicas sobre carnaval no Rio Grande do Sul detêm-se, praticamente, aos casos de Porto Alegre e Pelotas. Para o carnaval pelotense,⁴⁴ merece destaque o estudo *Dias de Folia*, do historiador Álvaro Barreto.⁴⁵ O autor enfatizou as mudanças na festa, seus agentes e seus diferentes costumes. Seu objetivo foi estudar “a festa em movimento”. Com isso, buscou manter um distanciamento em relação às análises realizadas pela antropologia, que enfatizam mais as permanências no carnaval. A pretensão de Barreto foi especialmente estabelecer uma periodização para os folguedos: cada etapa seria definida por algum tipo de alteração. A década de 1930, por exemplo, seria caracterizada pela predominância dos “cordões populares”. Esse caráter “evolutivo” atribuído ao carnaval pelotense segue uma linha interpretativa que, ao abordar as transformações no carnaval de forma “etapista”, não privilegia a coexistência de variadas formas de organização festiva.⁴⁶ A leitura da obra deixa a impressão de que Álvaro Barreto toma o carnaval de Pelotas como uma espécie de “micro-cosmo” do “carnaval brasileiro”; nessa lógica, o que acontece a nível nacional acontece em Pelotas.

Para o caso específico da capital gaúcha, foram encontradas algumas obras sobre carnaval produzidas fora do âmbito acadêmico: o estudo de Athos Damasceno, *O Carnaval pôrto-alegrense no século XIX*;⁴⁷ o já citado livro *Memórias de um Carnavalesco*, de Hemetério de Barros;⁴⁸ e a pesquisa publicada por Heitor Carlos Sá Britto Garcia,

⁴³ Outros autores também se mostraram críticos da interpretação que toma o carnaval como “expressão do nacional”, ver: PEREIRA, Leonardo. *O carnaval das letras...* Op. Cit.; LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit.; Maria Clementina Pereira Cunha foi organizadora de uma coletânea de artigos que evidenciam as múltiplas possibilidades de abordar as “festas populares” sob a ótica da história social da cultura. Na obra, a chamada “cultura popular” é central aos debates e os autores se mostram críticos da festa como um momento de “supressão das diferenças”. Ver: CUNHA, Maria C. P. *Carnavais e outras f(r)estas : ensaios de história social da cultura*. São Paulo: UNICAMP, 2002.

⁴⁴ Para o carnaval de Pelotas, ver: BARRETO, Álvaro; GANS, Magda Roswita. “Dois ensaios sobre carnaval e sociedade no Rio Grande do Sul”. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS*, Porto Alegre, nº 9, 1994; BARRETO, Álvaro. “Relações sociais no carnaval pelotense de 1890 a 1906”. *Cadernos do ISP/UFPel*, Pelotas, nº 7, 1995; Idem. “O Apogeu do Carnaval Veneziano em Pelotas (1906-1921)”. *Cadernos do ISP/UFPel*, Pelotas, nº 8, 1996; MELLO, Marco Antônio Lírio de. *Reviras, Batuques e Carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas*. Pelotas: Editora Universitária/UFPel, 1994.

⁴⁵ BARRETO, Álvaro. *Dias de...* Op. Cit.

⁴⁶ A hipótese do autor é a seguinte: houve, em Pelotas, uma alteração dos sujeitos protagonistas da festa: ela passou da elite ao povo. Barreto segue, assim, a interpretação de Maria Isaura Pereira de Queiroz, que não deixa de ver o carnaval brasileiro como algo homogêneo; as outras regiões do Brasil apenas se apropriariam dos elementos culturais do Rio de Janeiro. Para o historiador, foi durante a década de 1950 que o carnaval brasileiro consolidou sua forma atual, centrada nas escolas de samba. Idem, p. 11-12 e p. 15.

⁴⁷ FERREIRA, Athos Damasceno. *O Carnaval pôrto-alegrense no século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1970.

⁴⁸ BARROS, Hemetério de. *Memórias de...* Op. Cit.

*Fragmentos históricos do carnaval de Porto Alegre.*⁴⁹ Estes trabalhos são importantes porque fornecem informações factuais detalhadas sobre os carnavais porto-alegrenses de diferentes períodos.

A Prefeitura Municipal de Porto Alegre tem publicado livros sobre o carnaval da cidade, mas, devido ao caráter de divulgação destes textos, as interpretações neles contidas são, em geral, extremamente genéricas.⁵⁰ Em *Carnavais de Porto Alegre*,⁵¹ a festa foi apresentada com base em etapas sucessivas. Tal interpretação concebe o carnaval em termos evolutivos e, por isso, conforme foi dito acima, estabelece uma hierarquia entre diferentes formas festivas, como se elas não tivessem coexistido.⁵² A obra *Memória do Carnaval do Bairro Santana*,⁵³ embora também apresente uma abordagem relativamente genérica, é eficaz em evidenciar, com base em relatos orais, como o Bairro Santana funcionou (e ainda funciona) como território aglutinador de grupos carnavalescos oriundos de diversos locais de Porto Alegre, salientando a rede de relações estabelecida por ocasião dos festejos.

As duas primeiras pesquisas acadêmicas aprofundadas sobre o carnaval de Porto Alegre foram produzidas no Mestrado em Antropologia Social da UFRGS. Josiane da Silva estudou a Escola de Samba Bambas da Orgia; Liliâne Guterres, a Imperadores do Samba. Esses estudos etnográficos foram eficientes em salientar as redes de sociabilidades estabelecidas principalmente entre foliões negros em determinados territórios da cidade.⁵⁴ Em

⁴⁹ Tal obra foi publicada com verbas do próprio autor e apareceu em poucas livrarias de Porto Alegre no ano de 2006. GARCIA, Heitor Carlos Sá Britto. *Fragmentos históricos do carnaval de Porto Alegre*. s/e: Porto Alegre, s/e.

⁵⁰ Ver: MAIA, Sandra. *Carnaval 2000*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000; FISCHER, Luís Augusto; SEDREZ, Mariângela. (Orgs.). *Conversas entre confetes*. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000; GUTERRES, Liliâne S. *Memórias dos destaques de carnaval de Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial/Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

⁵¹ KRAWCZYK, Flávio. GERMANO, Iris. POSSAMAI, Zita. *Carnavais de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre/SMC, 1992.

⁵² Essa abordagem genérica segue as seguintes etapas: o “entrudo” (brincadeiras com água e limões de cheiro) foi trazido pelos portugueses, no século XVIII; esse tipo de folguedo deu origem ao chamado “Zé Pereira”, manifestação descrita como grupos de foliões que saíam pelas ruas tocando bumbos e tambores; no final do século XIX, as burguesias urbanas inventaram o “Carnaval Veneziano” (bailes e desfiles realizados pelas elites locais); depois, esse tipo de festa entrou em decadência, cedendo lugar à disseminação dos blocos e cordões populares; a partir de 1930, o Estado transformou o carnaval em “símbolo de nacionalidade”. KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita. *Carnavais de...* Op. Cit.; Esse caráter genérico, baseado em etapas evolutivas, também foi seguido por FLORES, Moacyr. “Do Entrudo ao Carnaval”. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, vol. 22, nº 1, pp. 149-161, 1996; Entretanto, esse tipo de perspectiva não é exclusiva das pesquisas sobre o carnaval porto-alegrense. Ver, por exemplo: SILVA, Lélia L. “O carnaval dos anos 30 em São Paulo e Rio de Janeiro (de festa de elite a brincadeira popular)”. *História*, São Paulo, vol. 16, pp. 185-194, 1997.

⁵³ GUTERRES, Liliâne S. *Memória do Carnaval do Bairro Santana*. Porto Alegre: UE/SMC, 2004.

⁵⁴ SILVA, Josiane Abrunhosa da. *Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS. Porto Alegre, 1993; GUTERRES, Liliâne S. *Sou Imperador até morrer”, um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS. Porto Alegre, 1996. Mais recentemente, em 2002, foi publicada a etnografia da musicista Luciana Prass. Trata-se de uma dissertação de mestrado, que novamente

cursos de pós-graduação em História, até o presente momento, o carnaval porto-alegrense serviu como objeto de estudo para apenas duas dissertações de mestrado.

A historiadora Iris Germano, no estudo intitulado *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*,⁵⁵ abordou um momento significativo da transformação do carnaval em um dos ícones do “nacional-popular” e enfocou os diferentes modos como os grupos negros locais se apropriaram dessa festa, constituindo suas identidades como negros, porto-alegrenses, gaúchos e brasileiros. Ela ressaltou a heterogeneidade dos carnavais negros da cidade, evidenciando a existência de diversas hierarquias sociais intra-étnicas, além de diversas fronteiras simbólicas que não obedeciam necessariamente às fronteiras de classe. Segundo Germano, o que mudou ao longo do tempo foram, principalmente, as representações atribuídas ao carnaval.

O historiador Alexandre Lazzari publicou sua dissertação, intitulada *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*.⁵⁶ Cético em relação à possibilidade de uma festa onde todos os brasileiros se “identifiquem” ou se “igualem”, o autor ressaltou a coexistência de diferentes modos de participação festiva. Ao enfatizar práticas e significados carnavalescos muito diferentes dos atualmente conhecidos, seu estudo evidencia a invenção dessa festa como “símbolo de nacionalidade”. Lazzari defende a hipótese de que havia, no carnaval porto-alegrense do final do século XIX, uma tradição baseada em adaptações, ressignificações e rejeições das novidades culturais da Corte carioca – o que, posteriormente, teria facilitado a difusão dos referidos “símbolos de identidade nacional”.

A presente dissertação se aproxima das abordagens que enfatizam o processo de invenção do carnaval como “símbolo de nacionalidade”. Aponta para a diversidade de relações sociais estabelecidas por ocasião dos festejos, especialmente as conflituosas. Busca enfatizar as hierarquias e as distinções que estão presentes na vida cotidiana e são reiteradas durante os dias consagrados a Momo. Assim, evitou-se ver no carnaval um momento de “suspensão das diferenças”, distanciou-se das abordagens que tomam a festa como “resquícios de tempos imemoriais” ou que vêm na “subversão da ordem social” uma “essência” capaz de qualificar a festa em qualquer época ou contexto. Esta dissertação

tomou por objeto a Escola de Samba Bambas da Orgia, e foi defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Música, no Instituto de Artes da UFRGS. O estudo enfoca, principalmente, os diversos conhecimentos envolvidos na produção musical da referida escola de samba. PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Edufrgs, 2004.

⁵⁵ GERMANO, Iris. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 1999.

⁵⁶ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit.

objetiva, entre outras coisas, apontar para o fato de que o tríduo momesco pode servir de suporte para práticas e sentidos diversos e simultâneos.

O amplo e genérico processo de construção do carnaval como “símbolo de identidade nacional” tendeu a relegar a segundo plano as identidades mais restritas que diferentes festeiros construíram para si mesmos. Escondeu também as hierarquias, as distinções e os conflitos estabelecidos entre os foliões. Na verdade, distintos grupos sociais se apropriaram do carnaval e o resignificaram, fazendo usos próprios dos folguedos que nem sempre se espelhavam na “identidade nacional”.

A hipótese central desta dissertação é a seguinte: ao longo das décadas de 1930 e 1940, os foliões oriundos das camadas sociais mais baixas da população local fizeram uso próprio dos dias consagrados a Momo, buscando visibilidade, respeitabilidade, aceitação e legitimidade. Trata-se de um período em que o carnaval foi alvo de exaltação, de valorização e de publicidade por parte da imprensa e dos poderes públicos. Aqueles grupos sociais – principalmente negros – vistos até o início do século XX como “indignos de representarem a nação” encontraram nos carnavais dos anos 30 e 40 um veículo para buscar a reversão de estigmas, preconceitos, depreciações e exclusões sociais a que estavam submetidos no cotidiano. Foi por esse motivo que muitos festeiros desenvolveram práticas carnavalescas consideradas disciplinadas, bonitas e civilizadas pela imprensa e pelas autoridades governamentais. Ao mesmo tempo, eram alvo de “palpites”, “estímulos”, “incentivos”, “auxílios” e “sugestões” de jornalistas que se dedicavam a “burilar” os grupos de foliões. Esses termos – usados pelos próprios homens de jornal – evidenciam não uma suposta “convergência de interesses” (concepção que também já circulava entre os jornalistas daquele período), mas a intensa ação “civilizatória” da imprensa e dos poderes públicos sobre os festeiros “populares” da cidade.

A dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, examinou-se inicialmente as práticas carnavalescas da autodenominada “alta sociedade” porto-alegrense, a qual procurava evitar “misturas” nas festas luxuosas e requintadas que realizava em seus clubes privados. Realçou-se as significações que essa busca pelo distanciamento em relação aos “outros” tinham para essas mesmas elites. Tal abordagem permitiu detectar a existência de fronteiras materiais e simbólicas nada desprezíveis, mas que não seriam percebidas se os festeiros das agremiações mais elegantes da capital estivessem ausentes deste estudo. A

segunda e a terceira partes mergulharam na diversidade de práticas realizadas e sentidos manifestados por aqueles “outros”, ou seja, os foliões das ruas. Se seus agrupamentos festivos eram genericamente designados como “blocos populares” pela imprensa, o enfoque sobre eles revelou a existência de experiências e significações bastante heterogêneas, mas, também, de certos modos de organização compartilhados. Estão aí presentes, num primeiro momento, os fazedores de críticas, os causadores de riso e os homens vestidos de mulher: os chamados “blocos humorísticos”; depois, os grupos de foliões – principalmente negros – que desfilavam com suas estudantinas, seus músicos e solistas, sob a direção de disciplinados ensaiadores.

O segundo capítulo enfoca os chamados “corsos”, mas a análise não ficou restrita essa “forma” de organização. A importância dos corsos reside no fato de ser um costume festivo que colocava em contato direto diferentes grupos sociais. Além disso, são igualmente relevantes as utilizações diversas de um poderoso emblema de diferenciação sócio-econômica: os automóveis (o que incluía “pesados” caminhões), capazes de estabelecer hierarquias entre os diferentes grupos de foliões. Neste capítulo, foram enfatizados os sentidos de distinção social que desfilar em automóveis tinha para os grupos mais abastados, mas também para os diversos grupos sociais menos privilegiados que buscavam publicidade e reconhecimento. Os conflitos durante os corsos ficavam por conta não só das intervenções policiais, mas também da postura supostamente “mal educada” e pouco passiva de certos espectadores diante das senhoras e senhorinhas que, em suas exibições públicas no alto dos carros, representavam os clubes mais elegantes da capital (dos quais aqueles mesmos espectadores estavam excluídos).

Ao longo do período pesquisado, os foliões “populares” foram recorrentemente associados pela imprensa a certas regiões da cidade. O terceiro capítulo, assim, enfoca precisamente tais regiões: a Cidade Baixa, a Colônia Africana e o Quarto Distrito, examinando algumas das associações, salões e sedes de grupos carnavalescos nelas localizados, cujas relações eram, por vezes, de proximidade e, em outros momentos, de distanciamento e disputa. O conflito também fica por conta dos sentidos, em geral preconceituosos, atribuídos por jornalistas e literatos àqueles espaços, os quais os festeiros buscavam reverter justamente através de práticas festivas. Investigar os folguedos daquelas regiões revelou a existência de fortes diferenças e hierarquias entre os próprios foliões “populares”, o que indica que a busca por distinção social não era monopólio dos grupos mais abastados.

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, como já foi salientado nesta introdução, verificou-se um intenso processo – que teve seus inícios no século XIX – de construção de um

“significado abrangente” para a festa, ou seja, de produção de um sentido totalizante, segundo o qual o tríduo momesco não poderia ser outra coisa que não uma expressão genuína do “popular” e, conseqüentemente, um “símbolo de nacionalidade”. A fusão desses adjetivos acabou, efetivamente, produzindo uma significação unívoca para o carnaval: a de festa essencialmente das “classes populares”, mas capaz de manifestar uma identidade coletiva irmanadora dos foliões oriundos de diferentes alturas sociais, enfim, um verdadeiro “símbolo de identidade nacional”. O propósito do quarto capítulo foi, portanto, analisar a construção desse sentido pretensamente unívoco e examinar a atuação dos principais agentes responsáveis por tal elaboração cultural em Porto Alegre: a imprensa e os poderes públicos, que tomaram o carnaval carioca como paradigma festivo nacionalizante. Entretanto, não se perdeu de vista os sujeitos sociais cujas práticas foram objeto dessa “modelagem”, e que (como se verá ao longo de toda a dissertação) nem sempre atribuíram essa mesma significação às suas próprias *performances* carnavalescas, ou nem sempre tiveram os mesmos objetivos dos jornalistas ao exaltarem a “nação”. Neste sentido, é importante frisar que, se foi no contexto do Estado Novo que as escolas de samba – uma invenção carioca – começaram a surgir em Porto Alegre, os integrantes dos blocos carnavalescos locais estavam acostumados, de longa data, a tomarem o carnaval da então capital federal como modelo. Portanto, o aparecimento das escolas em Porto Alegre não pode ser visto como mera “imposição estatal”. Além disso, no mesmo contexto de surgimento dessas primeiras escolas de samba porto-alegrenses, foi possível perceber algumas práticas que fugiam dos celebrados “símbolos de nacionalidade”.

Capítulo I – O que é bom não se mistura: dos clubes do Centro aos foliões de rua

1.1 – Somente para munidos de ingressos especiais: os carnavais das elites

Em Porto Alegre, ao longo das décadas de 1930 e 1940, era principalmente no centro urbano que se realizavam as festas das agremiações das elites locais. Em recintos fechados, foram praticadas as formas “grã-finas” do carnaval, com forte cunho privado. As notas que anunciavam os bailes nos salões daquela região da cidade deixavam claro o objetivo de estabelecer um distanciamento entre os “de dentro” e os “de fora”. A principal oposição se constituía em relação às massas de foliões das ruas, e a preocupação com a distribuição dos convites e os trajes a serem usados nesses eventos privados deixa transparecer não apenas uma forma de seleção, mas também a busca por requinte, luxo e distinção.

As notas evidenciam, explicitamente, a rígida preocupação com a exclusividade, estabelecendo uma segregação: não poderia haver misturas entre os “de cima” e os “de baixo”, ou seja, uma supressão da hierarquia.⁵⁷ Nesse sentido, ainda mais exemplar do que as notas, foi o artigo intitulado “*O que é bom não se mistura*”, escrito por um jornalista da *Revista do Globo* em 1938. Um de seus trechos dizia o seguinte:

“Quer nos préstitos das sociedades, quer no ‘entruado’ da rua da Praia, só tomavam parte senhoras e senhorinhas da sociedade. O elemento suspeito só vinha ao centro, misturar-se à multidão, com o rosto oculto por uma máscara. [Assim,] o carnaval porto-alegrense começou a perder o seu caráter de exclusivamente familiar, com o aparecimento, em préstitos avulsos e no meio da multidão de elementos considerados indesejáveis. [...] Essa mistura, porém, se processou solertemente e gradativamente. [...] O aparecimento desse elemento clandestino, que se infiltrava com pés de lã, determinou o afastamento também gradativo das famílias”.⁵⁸

Ao referir-se à “degeneração” de uma festa que teria perdido seu caráter “familiar”, esse articulista encontrou um modo metafórico de dizer que as elites não aceitavam dividir as ruas com outros atores sociais. Uma das saídas era fazer festas em recintos privados. A análise do carnaval porto-alegrense revelou elites segregacionistas, cujas práticas festivas vislumbradas através de anúncios na imprensa deixam clara uma tendência a encarar a vida social em termos de oposições binárias, tais como “alta” e “baixa” sociedade, os de “dentro” e

⁵⁷ Conforme afirma Norberto Bobbio, o noção clássica de “elite” está baseada no princípio de que, porque são desiguais, os homens estão dispostos em níveis sociais que vão do “superior” ao “inferior”: as elites estariam situadas no topo dessa hierarquia, o que não exclui a existência de subdivisões dentro do grupo: as elites políticas, as econômicas e as intelectuais. BOBBIO, Norberto. “Elites, teoria das” (verbete). BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Brasília: UNB, 1993. pp. 385-391.

⁵⁸ *Revista do Globo*, 31.03.1938, p. 22.

os de “fora” das festas, os “desejáveis” e os “indesejáveis”, os de “cima” e os de “baixo” em um universo social rigidamente hierárquico.

As festas são capazes de estabelecer relativas unificações, mas também de instituir diferenciações tanto internas quanto externamente. A distinção fundamental ocorre entre “incluídos” e “excluídos”, pois sempre são traçadas fronteiras entre os “aptos a participar” e os “estranhos” a elas. Assim, as festas podem estar associadas à produção de identidades.⁵⁹ Nesse sentido, os foliões das agremiações do centro da cidade atribuíam a si mesmos o caráter de “elites”. A “identidade de elite” fica nítida através das formas de autoclassificação e dos meios empregados para privar as “massas” de suas festas carnavalescas, ou seja, mantê-las longe de suas agremiações. Tal fenômeno, entretanto, não era nem uma peculiaridade dos carnavais de Porto Alegre, nem uma singularidade do período aqui abordado, permitindo estabelecer um rápido (e esclarecedor) diálogo com alguns trabalhos sobre carnaval.

De acordo com Maria Cunha, havia no Rio de Janeiro do final do XIX um esforço de diferenciação por parte das elites, indicando o quanto era complicada a convivência social nos dias de festa. Os anúncios que as Grandes Sociedades faziam publicar para divulgar seus bailes evidenciam um esforço explícito de diferenciação e distanciamento em relação aos festejos dos bairros mais “populares”.⁶⁰ Na Porto Alegre daquele mesmo período, havia duas Grande Sociedades: Esmeralda e Venezianos. De acordo com Alexandre Lazzari, elas tinham um aspecto interessante: desfilavam pelas ruas antes de seus bailes, mas, quando chegavam às portas dos seus salões, o “povo” ficava do lado de fora. As elites ocupavam os espaços públicos, mas as massas não poderiam, de forma alguma, estarem presentes naqueles espaços privados. Aos mais pobres era permitido ocupar os mesmos espaços públicos nos quais desfilavam as elites, desde que se adequassem à condição de espectadores.⁶¹ Na cidade de Pelotas, como constatou o historiador Álvaro Barreto, a imprensa tendia a realizar uma forte distinção entre o carnaval de salão e o de rua durante a segunda metade do século XIX. Os jornalistas construíam a imagem de uma festa “sem força”, “decadente”, “fraquejante”, “modesta” e, por vezes, próxima da “falência” quando se referiam aos folguedos pelas artérias da cidade. Os festejos de salão constituíam o oposto disso.⁶² Para a Porto Alegre das décadas

⁵⁹ De acordo com Norberto Guarinello, “*são inúmeras as formas possíveis de se traçar essa linha de demarcação e inúmeros os graus de sua rigidez. [...] a linha fronteira da festa coincide, de modo geral, com a identidade que produz em seu interior*”. GUARINELLO, Norberto Luiz. “Festa, trabalho e cotidiano”. In: JANCÓS, István. KANTOR, Iris. (Orgs.). *Festa: cultura e sociedade na América Portuguesa*. São Paulo: Fapesp/Imprensa Oficial, 2001. p. 973.

⁶⁰ CUNHA, Maria. *Ecos da folia...* Op. Cit., p. 91-93.

⁶¹ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 114.

⁶² BARRETO, Alvaro. *Dias de...* Op. Cit., p. 30-31.

de 1930 e 1940, a historiadora Íris Germano defende que as elites não se afastaram do carnaval, mas mudaram sua relação com a festa. Elas se distanciaram das ruas, nas quais viam muita “mistura” e muito “povo”, e passaram a organizar seus festejos nos clubes, nas ilhas e praias do rio Guaíba, nas sedes campestres, nas praias do litoral, nos hotéis da serra e nos clubes do interior do estado.⁶³

As interpretações de Cunha, Lazzari, Barreto e Germano permitem constatar a existência de uma concepção construída pelas elites do século XIX e que foi mantida em outros períodos (além de tornar-se senso comum): “salão” está associado a “privado” e, portanto, às “elites”; “rua” está associada a “público” e, portanto, aos “populares”. Tal concepção também transparece nas fontes do período aqui pesquisado e, nesse sentido, faz-se necessário apontar para certas visões que nela estão implícitas.

As próprias páginas dos jornais posicionavam, de um lado, os clubes do centro e, de outro, os foliões das ruas. Entretanto, os mesmos periódicos permitem constatar que as elites igualmente ocupavam as vias públicas, por exemplo, através dos cursos (como se verá no próximo capítulo). Além disso, os grupos e foliões menos abastados, por sua vez, formavam sociedades e tinham suas próprias sedes e salões privados para realizar seus bailes carnavalescos (como se verá muitas vezes ao longo desta dissertação). Ainda assim, a concepção que associava salão às elites e rua aos populares predominou na imprensa. Tal visão carrega de forma implícita a pretensão (das elites) de manter um distanciamento e uma diferenciação rígidas entre o “carnaval de salão” e o “carnaval de rua”. Ela deriva, na verdade, da preocupação elitista de garantir a presença exclusiva de “pessoas distintas” – os “economicamente poderosos”, os “politicamente influentes”, os “intelectualmente superiores” – nas festas em recintos fechados. Para aquela concepção, o espaço das ruas (justamente por ser “público”) propicia a mistura descriteriosa e a reversão da hierarquia que leva à indistinção, ou seja, ao não reconhecimento de que certos grupos devem ocupar lugares sociais mais “elevados”. A concepção de que o “salão” está para as “elites” assim como a “rua” está para os “populares” é extremamente segregacionista: trata-se de uma um ponto de vista que parte do princípio de que é preciso evitar misturas sociais. Tal concepção se manifesta também através de outras facetas. Por exemplo, aquilo que é diferença entre rua e salão acaba cedendo lugar a certas idéias de “progresso”: as “abastadas”, “civilizadas” e “evoluídas” práticas carnavalescas das elites em oposição às “empobrecidas”, “bárbaras” e “atrasadas” práticas festivas populares. Significativamente, os círculos sociais mais

⁶³ GERMANO, Iris. *Rio Grande...* Op. Cit., p. 86.

privilegiados jamais classificaram a si mesmos ou as suas próprias festas como “populares”; logo, em seus pontos de vista, esse adjetivo servia para designar as práticas carnavalescas dos “outros” – o inferior, o desigual, o inculto folião das ruas.

Nos periódicos pesquisados, como *Revista do Globo*, *Correio do Povo*, *A Federação* e *Diário de Notícias*, o termo “sociedade” apareceu mais associado ao carnaval das elites, geralmente fazendo referência aos festejos nos clubes e salões privados do centro de Porto Alegre. Em 1941, um jornalista da *Revista do Globo*, após dizer que “o carnaval é uma festa essencialmente popular”, fez uma rápida ressalva: “mas a alta sociedade também se diverte”. E tratou de esclarecer como ela realiza essa diversão: “leva o carnaval para os seus salões elegantes”. De acordo com o que observou na festa burlesca de uma das “grã-finas” agremiações da cidade, o Clube do Comércio, o jornalista concluiu que “todo o grand-monde porto-alegrense lá se reuniu. Banqueiros, políticos, grandes industriais, professores da universidade, senhoras ilustres, toda a gente caiu no barulho”.⁶⁴ Ambientes festivos como aquele dificilmente poderiam ser freqüentados por “qualquer pessoa”.

Até o final da década de 1930 puderam ser encontradas informações sobre a “luxuosa”, “antiga” e “distinta” Sociedade Esmeralda, existente desde o século XIX.⁶⁵ Os nomes de suas antigas co-irmãs, entretanto, apareceram ao longo de todo o período pesquisado: Sociedade Filosofia, Clube do Comércio, *Country Club*, Clube Excursionista, Sociedade Gravatinhas, Sociedade Casemiro de Abreu, Sociedade Leopoldina, *Yatch Club*, Grêmio Náutico Gaúcho, Clube Jocotó, Clube Recreio Juvenil e Sociedade *Oxford*.⁶⁶ Todas eram agremiações privadas e elitistas, e os seus nomes se repetiram exaustivamente nas notas que anunciavam os bailes da autodenominada “alta-sociedade porto-alegrense”.⁶⁷ Tais entidades realizavam festas em recintos privados, cujo luxo e requinte operavam como

⁶⁴ *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 26.

⁶⁵ Nas fontes consultadas, o último anúncio para um baile da Sociedade Esmeralda foi encontrado em 1941. *Correio do Povo*, 05.02.1941, p. 07.

⁶⁶ De acordo com Olyntho Sanmartin, em 1920, existiam poucas entidades sociais com sede própria no centro de Porto Alegre, podendo-se destacar o Clube do Comércio, o Clube Caixaerial, a Sociedade Leopoldina, o Clube Jocotó, a Sociedade Filosofia e a Sociedade Esmeralda. Tratavam-se de agremiações “cujas festas de alto relevo eram os suntuosos bailes burlescos”. Apesar de muitos integrantes daquelas sociedades não habitarem a região central de Porto Alegre, os grandes bailes por elas realizados ocorriam, sobretudo, neste espaço. SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1969. p. 45-46.

⁶⁷ Sobre os carnavais dessas agremiações co-irmãs e suas inter-relações ao longo das décadas de 1930 e 1940 em Porto Alegre, ver: *A Federação*, 13.02.1936, p. 06; *Revista do Globo*, 13.02.1932, s/p.; 16.03.1938, p. 19-35; *Jornal do Estado*, 20.01.1940, p. 06; *Correio do Povo*, 05.02.1941, p. 07; 25.02.1943, p. 05; 16.02.1944, p. 04; *Diário de Notícias*, 12.02.1938, p. 32-33; 16.02.1938, p. 22-23; 11.02.1944, p. 05; 21.01.1945, p. 09.

mecanismos de diferenciação e distanciamento em relação às formas menos abastadas do carnaval.⁶⁸

O caráter seletivo daquelas agremiações não era nenhuma novidade nas décadas de 30 e 40. Em 1906, a Esmeralda enviou um convite ao Presidente da Província, Borges de Medeiros, para que ele se tornasse sócio da agremiação, o que foi aceito pelo ilustre convidado. Em 1908, estava presente em um baile burlesco dessa agremiação o jovem promotor público Getúlio Vargas. Esses homens ilustres eram pessoalmente convidados para eventos de gala repletos de discursos e homenagens.⁶⁹ Foi no carnaval de 1930 que a *Revista do Globo*, em uma série de notas e fotos sobre as festas das “sociedades”, mostrou dois integrantes das elites locais comemorando o carnaval em seus respectivos clubes: Oswaldo Aranha, político, membro da diretoria da Sociedade Filosofia, e Mário Totta, médico e sanitarista, Presidente do Clube Jocotó.⁷⁰ Em 1934, à “*elegante festa*” organizada conjuntamente pelo *Country Club* e pelo Clube do Comércio compareceu o interventor federal no Estado do Rio Grande do Sul, General Flores da Cunha.⁷¹ Olyntho Sanmartin, freqüentador do Clube Jocotó, registrou que naquele clube eram realizadas “*reuniões de arte*” das quais participavam “*a nobre sociedade da metrópole*”, gente que sabia aplaudir “*tudo o que fosse superiormente belo e agradável de espírito*”.⁷² Em 1940 – já em tempos de Estado Novo – foi no Clube do Comércio, diante de um público bastante restrito, que Getúlio Vargas discursou sobre a “inexistência de intermediários” entre “o governo” (entenda-se ele próprio) e o “povo”.⁷³

Certamente, aqueles espaços não eram seletos somente nos dias de carnaval. Ao invés de participarem de uma festa onde o contato entre diferentes grupos propiciaria uma “congregação”, as elites locais e suas práticas festivas reiteravam uma segregação já presente em outros dias do ano. Se havia uma preocupação comum entre os foliões mais “*grã-finos*”

⁶⁸ Ao analisar os clubes e sociedades mais importantes das elites cariocas da *Belle Époque*, Jeffrey Needel percebeu algumas características que podem ser aproximadas daquelas apresentadas pelas agremiações do autodenominado “*grand mond*” porto-alegrense dos anos 30 e 40. No Rio de Janeiro do final do século XIX, os clubes da elite carioca reuniam, praticamente, sempre os mesmos grupos de indivíduos. Assim, constituíam ambientes bastante restritos. Tais espaços foram caracterizados por Needel através de três aspectos: 1) o desenvolvimento de atividades culturais consideradas “elegantes” pelos freqüentadores; 2) o elevado custo de participação ou admissão, o que selecionava a freqüência através de uma exclusão econômica; 3) o apelo esnobe, nascido de uma tradição elitista. Nas palavras do autor, “*estes fatores indicam o caráter declaradamente elitista de tais instituições*”. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque...* Op. Cit., p. 103.

⁶⁹ LAZZARI, A. *Coisas para...* Op. Cit., p. 203.

⁷⁰ *Revista do Globo*, 15.03.1930, s/p.

⁷¹ Idem, 10.01.1934, p. 45.

⁷² SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo...* Op. Cit., p. 09.

⁷³ KONRAD, Gláucia Vieira Ramos. *A política cultural do Estado Novo no Rio Grande do Sul: imposição e resistência*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/PUCRS. Porto Alegre, 1994. p. 110-111.

durante os dias consagrados a Momo, era aquela referente à distribuição dos ingressos, ou seja, ao caráter restrito de seus festejos. Para eventos como estes, oferecidos exclusivamente aos seus integrantes, os ingressos não eram vendidos, mas distribuídos em locais indicados e entregues pelos próprios sócios, cujos nomes apareciam especificados na imprensa.

Um jornalista do *Correio do Povo*, que não se identificou, escreveu uma crônica que tem por tema tal preocupação. Embora seja uma narrativa fictícia produzida fora do período aqui abordado, ela está de acordo com concepções e práticas bastante concretas, evidenciando certas permanências no carnaval de Porto Alegre. Intitulada “*E conseguiu o convite*”, a crônica narra a experiência de um indivíduo que entrou no escritório da Empresa Segreto e travou um diálogo com o primeiro funcionário que encontrou, dizendo: “*Eu desejo um convite para as festas do High Life*”. Em contrapartida, o requisitante obteve a alegação de que tal assunto deveria ser tratado com o “*doutor Domingos Segreto*”. O citado doutor estava em reunião naquele momento, e não poderia atender ao decidido folião. A entrega do convite só poderia ser feita por ele, pessoalmente. Ainda assim, na tentativa de convencer o funcionário acerca de sua intenção, o requisitante pediu que olhasse seus documentos. Então, exibiu um convite expedido em seu nome para a última festa no Palácio do Itamarati. Depois, chamou a atenção do funcionário para aquilo que disse ser o seu “*mais importante documento*”: uma foto do Presidente da República, na qual também figurava o inabalável candidato ao convite do “*High Life*”. Suas atitudes foram vãs, pois o funcionário explicou que nada podia fazer. Três horas depois, terminada a reunião, o diretor-presidente Domingos Segreto se retirava. À saída, foi abordado pelo persistente candidato ao convite, que então pôde fazer seu pedido diretamente ao responsável por sua concessão. Naturalmente, com a esperança de livrar-se do “*mordedor*”, o doutor Segreto pediu que voltasse no dia seguinte. Entretanto, teve a seguinte resposta: “*Não, doutor. Essa não. Amanhã eu não posso, pois trabalho no Catete e não posso sair todo o dia. E depois, quem é que vai me garantir que amanhã eu terei a sorte de hoje, de encontra-lo aqui?*” O doutor-presidente-diretor não encontrou outra solução, senão voltar ao escritório para pegar o desejado convite.⁷⁴

A narrativa lança luz sobre a preocupação seletiva nas festas da elite local, mas também enfoca os recursos utilizados para obter o convite: influência pessoal, proximidade com figuras públicas de destaque e o fato do aspirante ao “*High Life*” ser um burocrata no então Distrito Federal acabaram por introduzir, não sem dificuldades, aquele folião em uma festa da alta sociedade porto-alegrense. Embora essa crônica tenha sido escrita em 1956, a

⁷⁴ *Correio do Povo*, 12.02.1956, p. 08.

seletividade era uma característica que podia ser encontrada há muito tempo nos anúncios relativos à realização de eventos carnavalescos “grã-finos” na capital gaúcha.

Nas páginas de *A Federação* – mas também em outros periódicos – foi possível encontrar notas que anunciavam festas bastante seletas. Um desses anúncios, para um evento no Clube Jocotó em 1934, dizia: “*A distribuição de ingressos para esse grandioso baile a que comparecerá somente a elite desta capital, está sendo feita pelas grandes sociedades locais, por intermédio das pessoas a seguir mencionadas*”. A lista contém os nomes das agremiações freqüentadas pelo “mundo elegante”, os seus membros e os locais onde os ingressos poderiam ser adquiridos:

Country Clube, dr. Álvaro Soares, na Companhia Energia Elétrica Rio Grandense; Sociedade Esmeralda, sr. Osvaldo Castro, na Flora Medicinal; Clube do Comércio, pelo respectivo tesoureiro, na sede, à Rua dos Andradas; Iate Clube, sr. Homero Soares, na Casa Carneiro, Rua 15 de Novembro; Sociedade Germânia, sr. Roberto Bromberg, na firma Bromberg S.A., na Rua 7 de Setembro; Clube Juvenil, sr. José Carlos Daudt, na Rua Dr. Flores n. 188; Clube Jocotó, sr. Carlos Dutra, na Secretaria das Obras Públicas; Clube Excursionista, pelo respectivo tesoureiro, na sede; Filosofia, sr. Argemiro Remborski, no Tesouro do Estado”.⁷⁵

Os nomes das agremiações “elegantes” se repetiram ao longo do período pesquisado, fazendo pressupor que os participantes daquelas festas não variavam muito: eram clubes que constituíam um grupo fechado. Além disso, esse trecho denuncia não só a preocupação com a exclusividade na entrega dos convites (que tanto nas notas de jornal como na crônica citada deveria ser feita “pessoalmente”), mas também as atividades profissionais exercidas por alguns membros daqueles clubes, em sua maioria funcionários públicos e comerciantes (à semelhança dos dois principais personagens da crônica). Ao que parece, havia em Porto Alegre vários senhores Domingos Segreto, um para cada agremiação das elites locais.

Os sócios daqueles tão seletos clubes, entretanto, não eram os únicos responsáveis pelo caráter restrito de suas festas. Em 1934, um grupo de jornalistas da imprensa local “*tomou a si*” a tarefa de organizar os festejos carnavalescos – os das “elites”, através de bailes; os dos “populares”, através de um concurso. Obviamente, diferentes espaços e recintos foram destinados à realização dessas atividades, cujo programa foi sancionado pelo prefeito, Major Alberto Bins.⁷⁶ Os indícios das estreitas relações existentes entre as agremiações das elites locais, os homens da imprensa e as autoridades públicas são facilmente encontrados nos periódicos pesquisados.

Em 1931, todas as diretorias de clubes, cordões, blocos ou quaisquer outras agremiações foram convidadas por uma “comissão central” – composta majoritariamente por

⁷⁵ *A Federação*, 27.01.1934, p. 02.

⁷⁶ *Idem*, 09.01.1934, p. 02.

jornalistas, mas também por funcionários da Prefeitura – a formar um cortejo na Avenida do Cais do Porto, a fim de esperar a chegada de Momo. Após percorrerem as ruas centrais da cidade, seria realizada uma batalha de confetes e lança-perfumes, em que poderia tomar parte “*toda a população de Porto Alegre*”, como registrou *A Federação*. A imagem de uma festa com participação irrestrita, entretanto, tinha profundos matizes. O baile de gala previsto no programa elaborado pelos jornalistas e funcionários públicos seria realizado na Sociedade Leopoldia, clube privado freqüentado pelo autodenominado “*grand monde*” porto-alegrense.⁷⁷ Se, naquele cortejo, foliões de diferentes grupos sociais poderiam entrar em contato – indicando que o carnaval era compartilhado por distintos festeiros – havia também um distanciamento propiciado pelo evento em um salão “grã-fino”.

A atuação da imprensa no sentido de reservar diferentes espaços para distintos foliões ocorreu de formas variadas. O programa festivo daquele mesmo ano, por exemplo, previa uma “*encantadora matinée à fantasia*” a bordo do vapor Itatinga, evento que foi organizado pela Rádio Sociedade Gaúcha. Daquele passeio burlesco pelo Rio Guaíba participaria, “*com requintes de alta distinção*”, apenas a “*elite social porto-alegrense*”, como fez saber uma nota publicada na imprensa.⁷⁸ A preocupação seletiva da rádio foi tanta que as notas de jornal repetiram exaustivamente que os ingressos estavam “*à disposição da nossa elite*” e poderiam ser adquiridos em estabelecimentos específicos: Livraria do Globo, Casa Mariante, Casa D’Aló, Casa Voelcker, Casa Casper e Bazar Abelheira.⁷⁹

Do Rio de Janeiro, o jornalista Celestino Silveira escreveu um artigo para o *Diário de Notícias*, intitulado “*Está decretada uma nova e revolucionária mentalidade carnavalesca*”. De acordo com ele, em um novo momento político, pós-Revolução de 30, era necessária uma postura inovadora diante da folia. Na opinião de Silveira, a população estava dividida em grupos carnavalescos justamente devido à “*falta de bons partidos políticos*”.⁸⁰ Os cronistas carnavalescos porto-alegrenses, por sua vez, encontraram um modo de colocar em prática a nova postura “*revolucionária*”, e decidiram “*eleger, por sufrágio público, democraticamente, dentro das normas da nova política do Brasil novo, pelo voto secreto, a rainha do carnaval*”, conforme anunciado.⁸¹ O tríduo momesco foi usado por eles como um “ensaio” para o exercício de práticas eleitorais “inovadoras”.

⁷⁷ *A Federação*, 06.02.1931, p. 02; *Revista do Globo*, 14.02.1931, s/p.

⁷⁸ *A Federação*, 09.02.1931, p. 05.

⁷⁹ *Idem*, 11.02.1931, p. 02.

⁸⁰ *Diário de Notícias*, 13.02.1931, p. 09.

⁸¹ *Idem*, 03.02.1931, p. 09.

Tal postura revelou proximidade com os poderes públicos e consonância com os valores pretensamente democráticos da Revolução de 30, aludindo a um “*Brasil novo*” alguns anos antes do golpe estado-novista. Apesar de não terem ficado claros os modos de proceder à eleição da rainha e nem, afinal, quem votou, foram distribuídos cupons de votação e a apuração geral foi feita, conforme a imprensa, “*com a presença de todos os interessados*”, sugerindo uma participação ampla. O evento de coroação da rainha, entretanto, foi realizado no Clube Jocotó, ambiente cuja frequência não era irrestrita.⁸² Ao final do pleito, saiu-se vencedora Suelly Ferreira, do Atlético Bancário Clube. Suas princesas foram Ilka Poeta, da Sociedade Esmeralda; Julieta Botelho, da Sociedade Leopoldina; Noelly Martins, da Sociedade Filosofia e Leonor Teixeira, do Clube Jocotó.⁸³ Naquele caso, mesmo que fosse para a simples escolha de uma rainha, o carnaval reiterou procedimentos presentes na vida política mais ampla. Embora seja inegável que os eleitores tiveram uma relativa margem de escolha, as concorrentes eram todas oriundas dos clubes e sociedades das elites locais. E suas rainhas “representaram” o carnaval da cidade.

Em 1934, fizeram parte da comissão de festejos carnavalescos de Porto Alegre os jornalistas Armando Paradedda e Totta Rodrigues, do *Jornal da Noite*; Perí Azambuja e Darci di Clafiori, do *Jornal da Manhã*; José Domingos Varella e Togo Boa Nova, do jornal *A Federação*; Paulo de Gouvêa e Luiz Neves, do *Correio do Povo*; Gomes da Silveira e Salvador Bruno, do *Diário de Notícias*. Nela também estiveram presentes alguns militares, como o major Raul Macedo e o capitão Isidoro Fernandes da Cunha, ambos designados pela Prefeitura municipal. Tal comissão também foi composta por diversos comerciantes, cujos nomes próprios não foram mencionados, embora tenha sido feita menção aos estabelecimentos de sua propriedade, todos localizados no centro de Porto Alegre: os cafés Nacional, Colombo, Liberal e Suíça; Bar Florida; Casa Antonelo; as confeitarias Coroa, Cruz de Malta, Schrame, Central e Rocco; os restaurantes Aimoré e Ghilosso.⁸⁴ Embora estivesse previsto um concurso entre “*blocos populares*” a ser realizado no cine-teatro Alhambra, conforme anúncio em *A Federação*, a comissão declarou que a programação para os festejos seria iniciada por um “*grandioso baile masquê no salão azul do Cassino da Pedra Redonda*”. Desse evento só participariam “*pessoas munidas de ingressos especiais*”, distribuídos – e não vendidos – pelos membros da comissão organizadora e pelos sócios de agremiações como

⁸² *A Federação*, 10.02.1931, p. 02.

⁸³ *Correio do Povo*, 14.02.1931, p. 06; *A Federação*, 13.02.1931, p. 02.

⁸⁴ *Idem*, 06.01.1934, p. 03.

Sociedade Germânia, Esmeralda, Filosofia, Jocotó, *Turner Bund*, Clube do Comércio...⁸⁵ Mais uma vez, os nomes eram os mesmos. Os chamados “blocos populares” não participaram daquela festa.

Em 1938, conforme registrou o *Correio do Povo*, os cronistas carnavalescos dos jornais locais estiveram reunidos no “*grill-rom*” do “*aristocrático centro de diversões*” que era o Cassino Farrroupilha. Foi servido um coquetel, no qual o senhor Carlos Fucks, um dos concessionários daquele estabelecimento, solicitou “*o apoio moral dos cronistas*”, além de sugestões para a elaboração do programa oficial de atividades burlescas. O objetivo era fazer com que os festejos fossem a “*legítima expressão do espírito carnavalesco da elite social porto-alegrense*”, declarou Fucks em um pedido que foi apoiado pelos jornalistas.⁸⁶ Obviamente, isso não se aplicava a todos os festejos que ocorreriam naquele recinto. As distinções entre os foliões que utilizavam aquele espaço em diferentes momentos puderam ser observadas nos eventos organizados pelos homens de jornal. De acordo com o *Correio do Povo*, para a “*elite social porto-alegrense*”, o “*grand mond da metrópole*”, estava previsto um jantar-dançante naquele “*elegante centro de diversões*”. Em outro momento, haveria o “*concurso oficial de blocos, cordões e ranchos*” que, com as “*melhores marchas e sambas de seus repertórios*”, seriam julgados por jornalistas.⁸⁷ Mesmo quando diferentes grupos sociais freqüentavam os mesmos espaços, suas festas ocorriam em momentos diferentes, jamais simultaneamente.

Os programas dos festejos eram elaborados por jornalistas que contavam com o aval dos poderes públicos.⁸⁸ Em conjunto, eles reservavam diferentes espaços para foliões de distintas origens sociais. Entre os bailes “grã-finos” e os concursos de blocos havia uma grande distância social, sempre preservada pelos seus organizadores. Em conjunto, aquelas agremiações (cujos nomes estão sendo repetidos aqui *ad nauseum*, como os próprios jornais da época o faziam) consideravam-se co-irmãs e realizaram vários eventos burlescos entre si e para si. Os sentidos que atribuíam a si próprias e às suas festas e bailes eram denunciados por determinados adjetivos (sempre reforçados pela imprensa), como “superiores”, “elegantes”, “grã-finos”, “distintos” – jamais atribuíram a si mesmas o rótulo de “populares”. A preocupação em fazer jus a essas formas de qualificação mostrava-se generalizada entre os organizadores daquelas celebrações carnavalescas, e ficou também evidente em um importante elemento de tais festas: os trajes e fantasias.

⁸⁵ Ibidem, 10.01.1934, p. 02.

⁸⁶ *Correio do Povo*, 20.02.1938, p. 08.

⁸⁷ Idem, 23.02.1938, p. 07.

⁸⁸ Este tema será melhor tratado no Capítulo IV.

O Grupo Marajó era o cordão oficial da Sociedade Casemiro de Abreu, e não foram encontrados indícios de que ele tenha desfilado fora de recintos fechados. Em 1936, como publicou o *Correio do Povo*, aquela agremiação realizaria um baile nos salões da Sociedade *Turner Bund*, sua co-irmã. Para fazer jus àquele “ambiente seletivo”, o Grupo Marajó se apresentaria vestindo uma “finíssima fantasia, artisticamente criada”. A nota que anunciou o evento deixou claro: “Não serão permitidas as fantasias de jeca, malandro, apache, mecânico e outras que se julgarem inconvenientes”.⁸⁹ Os mesmos cuidados aparecem na organização de um baile à fantasia no Cassino Farroupilha. Para que a festa ocorresse num “ambiente de verdadeira elegância”, ficou estabelecido que o traje para senhoras e senhoritas seria o de “soirée”. Os cavalheiros, por sua vez, deveriam trajar “linho branco”. Por último, a mesma nota deixou claro: “haverá rigorosa seleção na frequência, sendo determinada a proibição do uso de fantasias, tais como: apaches, pijamas, malandro, etc”.⁹⁰ E não foi diferente a preocupação do autodenominado “aristocrático” Clube do Comércio na realização de um baile. “Festa da mais alta distinção, e cheia de encantadores atrativos”, conforme anunciado, o evento foi exclusivamente dedicado aos “senhores sócios” e as suas “excelentíssimas famílias”, bem como aos “forasteiros convidados”. Os participantes deveriam trajar “gala” ou “linho branco”.⁹¹

A pessoas de condição “superior” deveria corresponder o uso de trajes “elegantes”, “distintos” e custosos. Isso justificava a proibição de fantasias de suposta falsa elegância, como as de apache, malandro, mecânico, jeca ou quaisquer outras que aquelas elites associassem aos “inferiores” foliões das ruas. As especificações e exigências quanto aos trajes indicam a preocupação com a exclusividade, com a restrição e com a diferenciação. Do ponto de vista dos grupos sociais mais privilegiados, a vestimenta manifestava uma simbolização da posição social. Ou seja, o traje era visto como um item que identificava um lugar na hierarquia dos grupos sociais, estabelecendo uma distinção entre eles. Além disso, a fantasia utilizada era um instrumento de seleção dos convidados. Vestimentas de baixo valor ou trajes que pudessem ser usados por qualquer bloco poderiam facilitar a “invasão” de pessoas indesejadas. O que se percebe, mais uma vez, é o compartilhamento da preocupação em evitar a mistura com outras classes sociais.

O distanciamento buscado pelos círculos sociais mais privilegiados evidencia mais uma separação de classe do que uma suposta fronteira entre a “cultura popular” e a “erudita”.

⁸⁹ Ibidem, 19.02.1936, p. 07.

⁹⁰ *Correio do Povo*, 13.02.1936, p. 10.

⁹¹ Idem, 20.02.1936, p. 10.

O principal objetivo daquelas elites era manterem-se longe dos foliões das ruas. Desde que essa segregação fosse mantida, seria possível pressupor que, talvez, os próprios membros elegantes pudessem usar aquelas fantasias proibidas. E o mais interessante é que há uma evidência nesse sentido.

Foi em 1934 que um jornalista do *Diário de Notícias* alertou que, em Porto Alegre, os foliões elegantes estavam “começando a festejar o carnaval como ele dev[ia] ser festejado”. Alguns festeiros estavam “deixando de parte o luxo de fantasias custosíssimas” e adotando trajes “mais apropriados para as comemorações dos dias do Rei da Alegria”. Em seu ponto de vista, o exemplo foi dado em um baile da Sociedade Jocotó. Um grupo de rapazes “pertencentes às nossas melhores sociedades” resolveu formar um cordão: os Mecânicos Furões. No baile em que eles estrearam as novas fantasias, também estiveram presentes foliões vestidos de “malandros”, como destacou o jornalista. Em sua opinião, todos eles “fizeram sucesso”, pois “estavam livres da preocupação de não machucarem as vestes, como acontece nos bailes onde aparecem fantasias de alto preço”. Por esse motivo, “a festa assumiu proporções só igualadas aos grandes bailes do carnaval carioca”.⁹² O que ficou implícito no ponto de vista do jornalista (bem como no uso de fantasias de mecânicos e malandros) é que o incômodo não eram os trajes; o problema era o tipo de gente que se vestia daquela forma. Quando usadas por indivíduos pertencentes aos círculos sociais mais privilegiados aquelas fantasias não causaram constrangimento. E isso foi visto como algo positivo, pois elevou um baile realizado na capital dos gaúchos ao mesmo nível dos bailes da então capital federal.

Em 1940, um articulista do *Correio do Povo* teceu ironias sobre os trajes das elites, coisa rara de se encontrar nas fontes. Ele defendeu que a graça do carnaval residia, justamente, no ridículo das fantasias. “Um cavalheiro ou uma senhorita que se mete dentro de uma indumentária de escocesa, com todo luxo e perfeição, não quer parecer um súdito do rei Momo, mas sim fazer figura destacada dentre os que se apresentam à descoberta”, argumentou. Mais adiante, tomou por alvo outra fantasia de inspiração européia, dizendo que “um cossaco, com as vestes verdadeiras nunca chegará a ser um folião, mas uma imitação disfarçada dos filhos da velha Rússia”. Em suas palavras, os que se fantasiavam assim queriam mesmo era “elegância e grã-finismo”, defendeu o jornalista, indicando que ele estava ciente do sentido que aqueles trajes tinham para os foliões do “grand monde”. Mas o articulista foi além. Em sua opinião, “cidadãos de casaca” não eram compatíveis com a festa

⁹² *Diário de Notícias*, 30.01.1934, p. 09.

burlesca, e ele esclareceu o porquê: não era admissível que um homem que vestisse casaca ou uma dama que ostentasse um “*soirée fino*” fossem para os salões dar pulos e gritos desenfreados, entoando as últimas marchinhas que haviam descido os morros cariocas.⁹³ Ao que parece, as mesmas elites que vestiam fantasias de inspiração européia consumiam a produção musical carnavalesca do Rio de Janeiro. Entretanto, as marchas que desciam os morros cariocas estavam associadas a um grupo social que, em Porto Alegre, ficava excluído daquelas festas privadas. As músicas “populares” podiam entrar naqueles bailes; os foliões “populares” não.

O carnaval era uma festa disponível a diferentes grupos sociais. As elites usavam a festa a seu modo, adaptando práticas festivas às suas condições sociais. Com isso, tentavam fazer crer em uma rígida fronteira entre elas e o “resto”. Entretanto, se esse distanciamento era bastante evidente em termos sociais – de classe – não se pode ter a mesma certeza em termos culturais. Os sambas e marchinhas cariocas – gêneros musicais que, naquele mesmo período, eram considerados “populares” – conseguiam “furar o bloqueio” das restrições mais elitistas. Alguns exemplos extraídos das fontes embasam esta interpretação.

Para um baile do “*aristocrático*” Clube do Comércio no Cassino Farroupilha, em 1936, a entrada só poderia ocorrer mediante a apresentação de um “*ingresso especial*”, como advertiu um jornalista. Um dos atrativos do evento foi uma “*excelente orquestra com ritmo acariocado*”, cuja função era executar “*as últimas marchas carnavalescas que o rádio nos trouxe da cidade maravilhosa*”.⁹⁴ A Sociedade *Turner Bund*, em parceria com a Sociedade Casemiro de Abreu, realizou um “*grandioso baile burlesco*” com “*alto cunho de distinção e alacridade*”. As músicas foram entoadas pelo *Jazz Manganelli*, que executou “*novíssimas marchinhas e sambas*”.⁹⁵ Em 1938, um baile realizado pela Sociedade Filosofia, em parceria com a Associação Rio-grandense de Imprensa, atraiu as atenções do “*grand mond*” citadino. O evento foi animado por um conjunto musical – intitulado *Jazz Band Royal* – que executou, conforme registro na imprensa, “*as últimas novidades do carnaval carioca*”.⁹⁶

Em 1936, a “*aristocrática Sociedade Filosofia*”, conforme anúncio do *Correio do Povo*, realizou seu baile burlesco nos “*luxuosos salões da Sociedade Germânia*”. As danças ficaram por conta da *Jazz Band Espia Só* – um conjunto composto por negros oriundos de uma região de Porto Alegre conhecida como Colônia Africana. O grupo apresentou um

⁹³ *Correio do Povo*, 06.02.1940, p. 07.

⁹⁴ *Idem*, 20.02.1936, p. 10.

⁹⁵ *Ibidem*, 14.02.1936, p. 09.

⁹⁶ *Ibidem*, 05.02.1938, p. 08.

“seleto repertório de sambas e marchinhas do carnaval carioca”.⁹⁷ O músico Hardy Vedana afirmou que aquela banda tocava nos bailes de diversas agremiações das elites locais, tais como a Sociedade Filosofia, o Clube Caixeiral e o Clube do Comércio. Foi um indivíduo chamado Alvino Bertold o responsável por levar a banda Espia Só à Sociedade Germânia – uma agremiação de imigrantes alemães. A primeira aproximação, conforme as palavras de Vedana, ocorreu como “*experiência*”, pois “*esta Sociedade [...] tinha preconceitos racistas e não admitia conjuntos musicais de cor*”.⁹⁸ Ao que parece, a legitimidade e a respeitabilidade dos músicos negros do grupo Espia Só eram realmente bastante elevadas. Eles eram capazes de entrar naqueles ambientes elitistas e repletos de restrições. Entretanto, é necessário ressaltar: eles não estavam lá como frequentadores, mas como músicos, ou seja, para prestar um serviço.

Mais uma vez, evidencia-se que, se o distanciamento buscado pelas elites podia ser eficaz em evitar misturas sociais, o mesmo não se pode afirmar sobre as “misturas culturais”. Separar pessoas era mais fácil do que estancar a circularidade cultural num contexto no qual (como será melhor explicado no Capítulo IV) as bandas de *jazz* e as rádios faziam circular em Porto Alegre os sambas e as marchas cariocas.

Mas, afinal, quem eram os foliões que ficavam de fora daqueles “elegantes” eventos festivos?

1.2 – Risos, críticas e malícias: os blocos humorísticos

O objetivo das próximas duas partes desta dissertação é focar a atuação dos chamados blocos de carnaval. Se uma das principais práticas que caracterizavam as festas das elites era retirar-se para os salões, nem todos os foliões da cidade faziam o mesmo. Os blocos, por exemplo, saíam às ruas, sendo considerados “populares” pelos contemporâneos. Apesar da aparência homogeneizante do nome – “bloco” – estes grupos de foliões guardavam diferenças entre si. Nesse item, serão enfocados os blocos humorísticos, que eram majoritariamente compostos por homens brancos; no próximo, os blocos de carnaval compostos pelas camadas negras da cidade. As práticas, objetivos e sentidos de participar da festa eram muito diferentes para estes distintos grupos de foliões.

⁹⁷ *Correio do Povo*, 05.02. 1936, p. 10; 21.02.1936, p. 10. O território conhecido como Colônia Africana será enfocado no Capítulo III. A atuação do grupo *Jazz Band Espia Só* durante o carnaval será analisada no Capítulo IV.

⁹⁸ HARDY, Vedana. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 18.

Quanto aos blocos humorísticos, se muitos eram também classificados como “blocos de crítica”, nem todos exerciam essa prerrogativa. Além disso, também havia os que eram compostos por homens que se vestiam de mulher. Se o que havia em comum entre os diversos fazedores de graça e de críticas era o objetivo de provocar riso, entre eles havia também práticas e objetivos variados. A sua heterogeneidade faz com seja bastante difícil tentar defini-los de forma unívoca.

Ao longo do período aqui analisado, foi comum encontrar nos periódicos opiniões que se opunham a determinados costumes festivos. Na maioria das vezes, esses pontos de vista foram manifestados por jornalistas e despontaram em ocasiões nas quais os valores culturais dos homens da imprensa serviam de parâmetro para a avaliação das práticas carnavalescas daqueles que desfilavam pelas vias públicas. Nesse sentido, as concepções morais e estéticas dos jornalistas muitas vezes entravam em conflito com as tradições burlescas de rua. Ainda que muitos articulistas “permitissem” as diversões carnavalescas aos “populares”, isso não poderia ocorrer de uma maneira qualquer.

Isso ficou bastante evidente no carnaval de 1933, quando um redator do jornal *A Federação*, que assinou apenas “C. Lira”, manifestou seu ponto de vista em relação à festa. De acordo com ele, era necessário “deixar” o “povo divertir-se”; concessão como essa, porém, não poderia ser feita sem ressalvas: “mas que se divirta com alegria e com arte”, acrescentou em seguida. Um comportamento de acordo com esses valores significava que nem tudo era permitido. “Em nome do carnaval”, argumentou, não é lícito que “se façam todas as diabruras, se pratiquem todas as licenciosidades, se cometam todos os disparates”. Em sua opinião, o carnaval precisava de limites bem precisos. Para tanto, “a polícia e a civilização do povo” deveriam impedir “a realização de atos contrários à moralidade, à decência e ao bem comum”.⁹⁹ Claro está que, conforme tal jornalista, o carnaval não deveria ser uma festa de “inversão” das hierarquias ou “liberação” dos costumes. Talvez, justamente porque tais características estavam presentes na festa, o autor reagiu a elas através de uma postura de defesa da manutenção das regras e valores morais dominantes. Afinal, não foi por outro motivo que ele enfatizou a necessidade de definir limites para as diversões do “povo”: suas práticas festivas deveriam ser “civilizadas” e “policidadas”.

Embora não faça menção explícita aos “blocos de crítica”, C. Lira parece estar se referindo a eles. Tais grupos tinham um modo extremamente peculiar de render homenagens a Momo, ironizando os costumes e os valores morais, e debochando de acontecimentos diversos

⁹⁹ *A Federação*, 27.02.1933, p. 03.

da vida social e política. Quase sempre usavam fantasias que, sob o olhar de pessoas como o referido jornalista, dificilmente poderiam ser descritas como tendo sido elaboradas com “arte”. Fazedores de críticas, entretanto, não eram uma peculiaridade do carnaval de Porto Alegre durante o período pesquisado. E homens como C. Lira também não.

O historiador Carlos Eugênio Soares, tratando de várias festas populares do Rio de Janeiro do século XIX, defendeu que as autoridades, além de se preocuparem com as desordens que poderiam surgir das concentrações de foliões, também temiam “*o momento em que o lúdico podia dar lugar ao político ou, em outras palavras, que a brincadeira degenerasse em crítica, mesmo velada, aos donos do poder*”.¹⁰⁰ As críticas às autoridades tinham o potencial de evidenciar uma subversão dos valores morais e das regras sociais, ou seja, um desrespeito por parte dos “de baixo” em relação aos “de cima”. Isso indica que, se a festa podia servir de suporte ao reforço de hierarquias – bem ao gosto de C. Lira, por exemplo – também podia ser conduzida de modo a realizar subversões. Ou seja, havia coexistência entre a “manutenção” e a “inversão” de valores e hierarquias, não podendo nenhuma dessas duas características serem vistas como uma “essência” inerente ao carnaval.

Voltemos, entretanto, à opinião de C. Lira. Esse redator de *A Federação* não se contentou em dizer que o “povo” deveria divertir-se com “alegria” e com “arte” pois, dando continuidade à sua dura crítica aos comportamentos de muitos foliões, afirmou:

“Nasce também daí a reprovação de certos ‘cordões’ antiestéticos que às vezes vemos atravessar as ruas da cidade. Os vestuários nojentos, as chacotas infames, as piruetas indecentes, os ditos vergonhosos, a licença desenfreada que em certos grupos carnavalescos se manifestam, são atestado de baixa moral que muito comprometem o estado de adiantamento de uma população. Contra isso a nossa recriminação veemente”.¹⁰¹

No trecho, manifesta-se um conflito entre o comportamento artístico esperado pelo autor e o aspecto “*antiestético*” dos desfiles de alguns blocos pelas ruas. Também há um conflito entre, de um lado, a “*baixeza moral*” – manifestada na prática dos “*ditos vergonhosos*” e da “*licença desenfreada*” – e, de outro, o “*estado de adiantamento de uma população*”. Ou seja, o articulista associou “civilização” à manutenção da moralidade e da decência. Nesse sentido, os festeiros de rua que não se adequavam à “civilidade” e à “moralidade” foram vistos como “atrasados”.¹⁰² Em suma, o jornalista viu no diferente – o “*antiestético*”, o “*vergonhoso*”, o “*desenfreado*” – uma manifestação de “atraso”. Ao referir-

¹⁰⁰ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809-1890)”. In: CUNHA, Maria C. P. (Org.). *Carnavais e outras...* Op. Cit., p. 287.

¹⁰¹ *A Federação*, 27.02.1933, p. 03.

¹⁰² Para Pierre Bourdieu, a *diferença cultural* ou *distinção*, por vezes, é concebida como distância temporal, ou seja, um “atraso”. BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida”. In: ORTIZ, Renato. (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983. p. 88.

se a foliões que, em seu ponto de vista, faziam “*chacotas infames*” e utilizavam “*vestuários nojentos*”, ele forneceu um forte indício de que sua crítica poderia incluir os blocos humorísticos.

Culturalmente distante dos sentidos expressos pelos foliões de rua, C. Lira explicitou uma tensão entre a “civilização” e o “atraso”. Pontos de vista como o dele, entretanto, podiam ser encontrados em outras regiões do Brasil e em outros períodos. De acordo com Rachel Soihet, que pesquisou festejos populares no Rio de Janeiro do início do século XX, para muitos membros das elites cariocas as práticas festivas populares – associadas ao “atraso” e à “ignorância” – deveriam ser excluídas, pois estavam em desacordo com a “modernidade”.¹⁰³ Nesse mesmo sentido, Wlamyra Albuquerque argumentou que, na Bahia do início da década de 1920, alguns jornais defendiam a urbanização e a modernização. Para definir a cidade que desejavam, referiam-se ao contraste entre “barbárie/atraso” e “civilização/moderno” nos dias de festa.¹⁰⁴ Como se pode perceber, esses eram temas que também estavam presentes na opinião do já referido C. Lira.

Um claro exemplo de que as práticas dos blocos humorísticos reuniam muitas das características rechaçadas pelas elites locais pode ser encontrado nos chamados “casamentos na roça”, realizados durante o tríduo momesco. Nessas ocasiões, jocosos foliões se exibiam provavelmente sem “arte” (se levada em consideração a opinião de C. Lira) e usando “trajes inconvenientes” (cuja entrada nos clubes elegantes certamente seria proibida). Em meados da década de 1940, uma nota publicada na imprensa explicitou essa distinção. Tratava-se de um convite feito através das páginas do *Diário de Notícias* pelos Piratas do Riacho, uma agremiação da Cidade Baixa: “*Hoje à tarde, haverá o ‘O Casamento na Roça’, percorrendo os guaiacas toda a extensão da Rua João Alfredo e redondezas. Para este casamento está convidada toda a turma. Traje – Qualquer um, menos linho branco, fraque e cartolas, fardamento julgado impróprio*”.¹⁰⁵ A nota explicitou (não sem certa dose de ironia) que aqueles festeiros tinham como contraponto os trajes supostamente usados nos bailes da “alta sociedade”. Mas eles não eram os únicos a se vestirem daquela maneira. Uma outra nota, publicada no *Diário de Notícias* em 1947, anunciou o convite realizado por uma comissão de festejos também da Cidade Baixa: “*no Areal da Baronesa, haverá o tradicional ‘enterro dos ossos’, bem como o apreciado desfile caipira com o casamento na roça*”.¹⁰⁶ Em vez de

¹⁰³ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo...* Op. Cit., p. 48.

¹⁰⁴ ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. “Patriotas, festeiros, devotos... As comemorações da Independência na Bahia (1888-1923)”. In: CUNHA, Maria. (Org.). *Carnavais e outras...* Op. Cit., p. 177.

¹⁰⁵ *Diário de Notícias*, 05.03.1946, p. 05.

¹⁰⁶ Idem, 20.02.1947, p. 07.

estabelecer restrições aos participantes, foliões como esses convidavam, através da imprensa, quem quisesse participar de seus folguedos com motivos explicitamente “rurais”. E casamentos na roça, certamente, explicitavam manifestações festivas que seriam mais associadas ao “atraso” do que à “civilização” por jornalistas como C. Lira.

O Bloco Rio Grandense da Roça Partenon era formado por foliões que encenavam o “casamento na roça”. No primeiro dia do carnaval de 1931, o grupo realizou as “*Bodas de Ouro*” de um fictício casal de fazendeiros do Rincão das Éguas, no Bairro Partenon: o velho Sarapião e a dona Crotirdes. A diretoria do bloco determinou que todas as pessoas que quisessem participar da grande festa deveriam trajar calça estreita, vestida à meia canela, ou então bombachas; calçar tamancos ou botas, com esporas; adornar o rosto com máscara ou barba, à escolha do folião; sobre a cabeça, usar chapéu pequeno de palha ou chapéu de abas largas com barbicacho.¹⁰⁷ Foliões como eles tinham seus próprios critérios para “selecionar” os convidados e suas vestimentas.

À diferença das festas nos clubes elegantes, o referido bloco convidou quem quisesse participar daquele evento com motivos supostamente rurais. A condição para ingressar na folia era vestir-se com determinados trajes, que certamente seriam barrados na rigorosa seleção dos clubes elegantes do centro da cidade, tão avessos às “fantasias de jeca”. Ao que parece, a intenção era causar riso através de roupas jocosas, evidenciando o caráter humorístico do bloco, embora aparentemente não fossem feitas críticas sociais ou políticas mais claras. Além disso, os trajes campeiros – e a própria inspiração “rural” dos blocos humorísticos – poderiam ser mais facilmente associados a um suposto “atraso” do campo do que a uma “modernidade urbana”.

Ao descrever o desfile de um outro grupo desse tipo, um jornalista da *Revista do Globo* ofereceu mais um exemplo da diversidade das práticas associadas aos fazedores de riso. Em uma noite do carnaval de 1941, ele teve a oportunidade de assistir à passagem de um grupo de foliões que contrastava “*com os ruidosos cordões cobertos do luxo das sedas e do brilho dos estandartes*”. Observando as fantasias utilizadas por diversos grupos de festeiros, o redator estabeleceu uma forte diferença entre os blocos humorísticos e os “outros” blocos. Em seu ponto de vista, os trajes operaram como um critério de distinção: os blocos humorísticos não eram “luxuosos” devido ao aspecto das suas fantasias. Ele descreveu aqueles foliões em desfile como “*um grupo de homens vestidos de trapos imitando trajes campeiros, [carregando] um touro feito de lona ao jeito das pantomimas de circo e um toureiro à frente,*

¹⁰⁷ *Correio do Povo*, 08.02.1931, p. 08.

espicaçando-o com a lança, montado num cavalo também de lona". Para o redator, blocos humorísticos como esse estavam investidos de "um humorismo quase sempre à gaúcha, onde nunca deixa de figurar um 'casamento na roça', uma 'tourada' ou um outro motivo qualquer tipicamente dos pampas".¹⁰⁸ À semelhança do Bloco Rio Grandense da Roça Partenon, o objetivo de fazer rir foi buscado por aqueles foliões anônimos através da utilização de motivos rurais, o que foi visto (pelo jornalista, não pelos próprios festeiros) como um "humorismo à gaúcha", algo "típico" do Rio Grande do Sul. Homens de jornal, como ele, poderiam enxergar diferentes coisas nas tradições festivas apresentadas nas ruas. Mirando a expressiva gestualidade apresentada em plena via pública por integrantes de blocos que se adornavam com motivos "rurais", aquele jornalista da *Revista do Globo* viu "pantomimas de circo"; C. Lira, por sua vez, associou os foliões que se apresentavam com "vestuários nojentos" às "piruetas indecentes".

Grupos compostos por homens vestidos de trapos, com trajes campeiros e outros emblemas rurais ou usando diversos tipos de fantasias jocosas podiam ser encontrados em Porto Alegre, São Paulo ou Rio de Janeiro, naquele e em outros momentos.¹⁰⁹ Fazer gracejos, produzir movimentos capazes de causar riso, usar trajes esdrúxulos, criar alusões campesinas

¹⁰⁸ *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 38.

¹⁰⁹ Guardadas as devidas diferenças, os blocos humorísticos de Porto Alegre lembram um tipo de manifestação carnavalesca semelhante, que podia ser encontrada no Rio de Janeiro do final do século XIX: o "zé-pereira". Esse tipo de agrupamento, provavelmente, também poderia ser classificado como "bloco humorístico". De acordo com Maria Cunha, os chamados "zé-pereira" cariocas acabaram conhecidos mais pela sonoridade do que pela paródia social que manifestavam pelas ruas. Maria Cunha descreve esse tipo de bloco como um grupo de "homens vestidos de capim ou envergando curiosas casacas esfarrapadas viradas pelo avesso, com botões de pães de rala e dragonas de alho que rememoravam a característica essencialmente glutona do entrudo, calças pretas com remendos de papel branco ou cartas de baralho, barrigas e nádegas proeminentes, letreiros com alusões a pessoas ou acontecimentos presos no chapéu. Os tambores como que anunciavam barulhentemente sua presença, chamando a atenção para a troça, serviam para sublinhar este sentido de que estavam investidos, em uma folia fundamentalmente voltada para a alusão e a sátira". CUNHA, Maria Clementina Pereira. "Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século". In: CUNHA, Maria. (Org.). *Carnavais e outras...* Op. Cit., p. 390; Alexandre Lazzari argumenta que, em Porto Alegre, durante a segunda metade do século XIX, havia formas de participação no carnaval que poderiam ser encontradas em outras cidades do Brasil, como os "princezes", cujos trajes e trejeitos imitavam os da aristocracia; os "dominós" ou "pulhas", que faziam troça com a cabeça oculta sob um capuz; o "zé-pereira", conjunto de mascarados que tocavam instrumentos de percussão; os vestidos de diabo e ainda os mascarados avulsos. LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 177-178; Uma outra forma de organização carnavalesca carioca semelhante aos blocos humorísticos de Porto Alegre era classificada como "bloco de sujeitos". De acordo com Rachel Soihet, os "sujeitos" eram "um tipo de bloco extremamente popular [...] no qual a irreverência, o deboche e a paródia atingiam o mais alto grau. [e] onde se fazia uso do gracejo como arma contra a discriminação". SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit., p. 85; Em São Paulo, ao longo das décadas de 1920 e 1930, era possível encontrar manifestações burlescas semelhantes às "touradas" realizadas pelos blocos humorísticos de Porto Alegre. De acordo com Olga Von Simson, no Bairro do Brás, "era comum encontrar-se em meio à folia um 'touro' personificado por dois elementos cobertos com um pano escuro e uma grande caveira de cabeça de boi, acompanhado pelo seu indispensável toureiro, armado de espada e pano vermelho. O pequeno grupo encenava alegres 'touradas' pelas praças e ruas do bairro". VON SIMSON, Olga R. de Moraes. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano (1914-1988)*. Campinas: UNICAMP; São Paulo: USP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 44.

eram diferentes formas de teatralizar nas ruas tradições burlescas voltadas para o deboche, a galhofa, a sátira e a irreverência. Essas características indicam sentidos variáveis, porém mais restritos e mais próximos dos objetivos festivos dos próprios foliões, principalmente o de fazer rir. Embora pudessem ser encontradas em diferentes cidades do território nacional, tais manifestações estavam mais de acordo com as tradições festivas das ruas do que com a manifestação de uma suposta “identidade nacional” (ou “regional”, como um “humorismo à gaúcha” ou algo “tipicamente dos pampas”).

Os blocos humorísticos de Porto Alegre, entretanto, não exibiam somente alusões rurais: também as críticas estavam presentes nos dias de festa. O bloco Cal... das Catacumbas, por exemplo, era um deles. Descrito por um jornalista como um “*gozadíssimo cordão carnavalesco*”, o grupo saiu às ruas no carnaval de 1931, “*alegrando e divertindo com sua bizarra presença a pacatez urbana do centro da cidade*”. Seu “*grotesco modo de se apresentar*”, além de atrair a curiosidade do jornalista que assim descreveu o grupo, despertou também as “*atenções gerais*”. Suas canções de crítica, “*Fala baixinho*”, “*Tá mal a taboa*” e “*Pau nas costas deixa cicatriz*”, entretanto, estavam ao gosto de um público mais específico conforme afirmou o articulista: os “*descontentes da vida*” e os “*sem trabalho*”, nos quais aquelas melodias satíricas deveriam provocar “*gostasas gargalhadas*”.¹¹⁰

Blocos de crítica como o Cal... das Catacumbas eram apenas mais um tipo de bloco humorístico. A busca pelo riso foi feita de tal modo que o jornalista estava convencido de que a intenção do grupo era, sobretudo, divertir os “*descontentes da vida*” e os “*sem trabalho*” (ou seja, fazer rir gente muito diferente daquela que freqüentava os bailes “grã-finos”). Nenhuma das três letras das canções de crítica referidas na nota foram transcritas pelo jornal *A Federação*. Entretanto, dois daqueles títulos são extremamente sugestivos: “*Fala baixinho*”, talvez, exprima o desejo do bloco de não ser ouvido por todos, principalmente por aqueles que poderiam ser os alvos das suas críticas e, portanto, objeto de riso público. “*Pau nas costas deixa cicatriz*” denota a forma debochada como os integrantes do grupo encaravam a relação estabelecida, provavelmente, entre os fazedores de crítica, como eles mesmos, e a polícia. Talvez, os membros daquele bloco estavam sendo “policiados” pela própria imprensa, pois suas letras não foram transcritas naquele periódico.

Os blocos humorísticos se caracterizavam, entre outras coisas, por tomar certos temas como objeto de deboche. Dependendo do alvo selecionado, o riso burlesco permite vislumbrar as opiniões e as visões de mundo manifestadas por alguns festeiros. Isso ficou

¹¹⁰ *A Federação*, 07.02.1931, p. 08.

evidente no carnaval de 1933, quando o bloco humorístico Rei da Pândega se apresentou nos concursos cantando um samba intitulado “*Esta nega vai votar*” (cuja letra, além de debochada, era acentuadamente machista):

“Quero ver como irás te arranjar
Quando lá na caserna arranchar
Eu quero ver, oh!
Minha bela na instrução
Se és tão boa neste pirão
No manejo do sabre e o fuzil
Da metralha o fuzilar do trovão
Qual das duas tu preferes, benzinho,
Se o ruge ou o canhão.
Eu vou falar
Oh, batuta, quero ouvir!
As mulheres vão votar
Oh! Que coisa de azar!
Vão bancar o militar
Ah ah ah ah ah ah ah
E nos campos guerrear
Não há que ver
Isto é coisa do outro mundo
Quando a sogra comandar!
Pobre genro vai penar
Pois o homem vira bicho
Ah ah ah ah ah ah ah
Pó de traque ou vatapá!”¹¹¹

Às gargalhadas, como sugere a letra, os integrantes do Rei da Pândega debocharam do voto feminino e do serviço militar para mulheres; riram e especularam como seria o comportamento feminino em um ambiente dominado por homens, como a “*caserna*”; ironizaram sobre sua atuação no manejo de instrumentos bélicos, como o “*sabre*” e o “*fuzil*”; indagaram se elas iriam mesmo preferir o “*canhão*” ao “*ruge*”; acharam “*coisa do outro mundo*” uma situação em que a “*sogra*” tivesse possibilidade de comando. Explicitamente, os componentes do Rei da Pândega estavam preocupados com uma possível “inversão de hierarquias”: ao desempenhar atividades consideradas por eles “tipicamente” masculinas, as mulheres poderiam se igualar aos homens ou, até mesmo, comandá-los. O Bloco Rei da Pândega, na verdade, estava manifestando sua opinião debochada em relação ao novo Código Eleitoral, promulgado exatamente um ano antes, em fevereiro de 1932. Ele estabelecia algumas inovações: a obrigatoriedade do voto, seu caráter secreto e a expansão do sufrágio às mulheres. A escolha de um determinado tema como alvo do riso permitiu perceber a opinião que em relação a ele tinham alguns foliões de rua.

Um outro exemplo de agrupamento humorístico que em Porto Alegre realizava críticas pode ser encontrado no Grupo Nhô. Ele era constituído por remadores sócios do

¹¹¹ *Correio do Povo*, 23.02.1933, p. 08.

Grêmio de Regatas Almirante Tamandaré. De acordo com um jornalista que escreveu sobre eles em 1949, desde meados da década de 1920 aqueles “*foliões aquáticos*” faziam graças aos transeuntes do centro de Porto Alegre.¹¹² Foi por volta das dez horas da manhã de um domingo de carnaval que esse grupo de rapazes tão alegres quanto espirituosos atraiu a “*curiosidade popular*”, logo formando uma densa multidão à sua volta, conforme relatou o jornalista que assistiu a sua apresentação. Tratava-se de “*fino humorismo*” e, segundo o mesmo articulista, o público sabia reconhecê-lo, emitindo “*unâнимes louvores*” e dizendo: “*Sim, senhor: esta rapaziada tem graça mesmo*”. Tratava-se de palavras que o articulista colocou na boca do “povo”. Essa qualificação positiva para um bloco de crítica era bastante diferente da de C. Lira, que classificava as “chacotas” como “infames”. Naquele desfile público, cada integrante do bloco Nhô ergueu um cartaz, à maneira de pendão. “*E cada cartaz era uma ‘charge’, em que se caricaturavam, com uma sutil malícia, os assuntos em foco*”, noticiou o *Correio do Povo*. A mesma nota terminou afirmando que os integrantes do Nhô “*souberam mostrar que a ironia e a sátira ainda não se diluíram de todo na crescente tristeza do carnaval moderno*”.¹¹³ Alguns jornalistas da cidade, integrantes de uma categoria profissional tão acostumada a realizar segregações nas festas que organizava, eram capazes de ver com bons olhos determinadas práticas das ruas.

Infelizmente, a nota não faz menção aos trajes do grupo. Entretanto, fica claro que objetivo do Bloco Nhô era provocar o riso através de críticas, embora não fique evidente em relação a quê elas estavam sendo feitas. Não se tratava de celebrar uma identidade nacional “irmanadora”, mas tomar certos temas como alvo de deboche. Do ponto de vista do jornalista, foi dito apenas que se tratava de “*fino humorismo*” situado no contexto de um “*carnaval moderno*” considerado “*triste*”. Foram usados, para qualificar uma prática festiva, determinados adjetivos que não se confundem com a atribuição de “brasilidade” ao carnaval.

Se lembrarmos, mais uma vez, do anteriormente citado C. Lira, para quem o carnaval popular deveria ser “*civilizado*” e feito com “*alegria*” e “*arte*”, perceberemos que as noções de “moderno” e “civilização” aparecem associadas de diferentes modos à festa. No caso da descrição do recém referido jornalista do *Correio do Povo*, o carnaval moderno é “triste”, mas apresenta resquícios de alegria na ironia e na sátira do Bloco Nhô. No caso do articulista de *A Federação*, o carnaval popular, para ser “civilizado”, deveria ser “alegre” e evitar as “*chacotas infames*”. Em um caso, a crítica irônica mantém a alegria no carnaval moderno; no outro, para o carnaval ser civilizado, é necessário abolir o deboche. Em suma: embora as

¹¹² Idem, 01.03.1949, p. 03.

¹¹³ *Correio do Povo*, 17.02.1931, p. 05.

noções de “civilizado” e “moderno” apareçam relacionadas ao carnaval por esses dois redatores, não há um consenso entre eles no modo como relacionam tais valores a certas práticas festivas. Longe dessa discussão sobre os sentidos do carnaval, foliões como os do Bloco Nhô queriam mesmo era causar riso e fazer críticas.

Para uma manhã de carnaval estava marcado o esperado banho à fantasia dos rapazes do Nhô, na praia do Gazômetro, em Porto Alegre. Após o banho, formou-se um “*colossal préstito, com seus gostosos cartazes de crítica de todos os tempos*”. Na mesma ocasião, foi realizada, à frente do Cinema Central, uma “*interessante hora de Arte, com bailados ‘classicus’*”, para a qual estava convidada a população da capital gaúcha.¹¹⁴ A apresentação de cenas “clássicas”, entretanto, não era monopólio dos rapazes do Nhô. O bloco humorístico denominado O que Sobrou da Luta, por exemplo, buscou fazer rir através da encenação de “óperas” e “operetas” que satirizavam esse tipo de canto erudito.¹¹⁵ Grupos como estes, portanto, não tinham um modo único de conduta. Nas aparições desses festeiros, o desejo de causar riso envolvia críticas de costumes, banhos à fantasia e performances que fazem pressupor uma exibição pública marcada por uma gestualidade expressiva, além da ironia, sátira e deboche. Eles não eram os únicos.

O Bloco dos Náuticos, por exemplo, tinha sua sede no Grêmio Náutico União, mas também contava com a participação de integrantes de outros clubes de regatas, como o Grêmio Náutico Gaúcho.¹¹⁶ Este último realizava bailes em conjunto com as agremiações “grã-finas” no centro de Porto Alegre, permitindo pressupor que as fronteiras entre os “de dentro” e os “de fora” daquelas festas nem sempre eram intransponíveis. O Bloco dos Náuticos foi fundado em 1933, mas teve uma atividade irregular, pois não desfilou todos os anos. Em 1941, conquistou pela primeira vez uma vitória em sua categoria. Era constituído exclusivamente por indivíduos pertencentes a clubes de regata e natação de Porto Alegre e, ao contrário dos outros blocos, realizava apenas uma passeata durante o carnaval.¹¹⁷ Isto era uma marca de distinção dos Náuticos em relação aos outros grupos de foliões. Entretanto, aquele grupo possuía uma característica também presente em muitos outros blocos humorísticos, como sugere uma nota da *Revista do Globo*: “[...] eles arranjam todos os anos um motivo especial para criticar. No carnaval que acaba de passar, eles fizeram uma interessante

¹¹⁴ *Correio do Povo*, 15.02.1931, p. 10.

¹¹⁵ *A Federação*, 09.02.1934, p. 02.

¹¹⁶ *Correio do Povo*, 03.03.1935, p. 14.

¹¹⁷ *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 42-43.

caricatura da questão do 'Dopping' no Turf'.¹¹⁸ Mais uma vez, estava presente a crítica com o objetivo de causar riso.

As pesquisadoras Íris Germano e Josiane Silva afirmaram que os blocos humorísticos eram majoritariamente formados pelos segmentos médios e brancos da população porto-alegrense.¹¹⁹ No mesmo sentido, o historiador Álvaro Barreto defendeu que os grupos negros da cidade de Pelotas, entre a década de 1920 e meados da de 1930, não realizavam críticas aos costumes e à política, pois fazer isso poderia originar duras represálias sobre aqueles grupos de condição social inferior.¹²⁰ Tais interpretações sugerem que exercitar a crítica durante os dias consagrados a Momo não era coisa para gente de pele escura e pertencente às camadas mais baixas da população.¹²¹ Entretanto, não se pode pensar que esse tipo de prática festiva fosse monopólio dos grupos sociais brancos e privilegiados, mesmo que os indícios sobre a existência de blocos humorísticos negros em Porto Alegre sejam frágeis e escassos.

Como se viu mais acima, o Areal da Baronesa e a Rua João Alfredo serviram de palco para a realização do chamado “casamento na roça” na segunda metade da década de 1940.¹²² E estas duas regiões da cidade estavam associadas justamente à população negra. Os fazedores de riso, além dos trajes caipiras, por vezes, se vestiam de mulher para sair às ruas nos dias consagrados a Momo, como será visto logo adiante. Tal prática pode ser exemplificada no caso do cantor e compositor negro Lupicínio Rodrigues que, por volta do final da década de 1920, costumava desfilhar vestido de mulher junto com moradores da região conhecida como Ilhota – local também associado à presença negra.¹²³ Como se pode perceber, esses indícios não apontam para a realização de críticas de costumes, mas sugerem que os fazedores de riso também podiam ter a pele escura.

¹¹⁸ Idem, 08.03.1941, p. 38.

¹¹⁹ GERMANO, Íris. *Rio Grande ...* Op. Cit., p. 158; SILVA, Josiane. *Bambas da...* Op. Cit., p. 105.

¹²⁰ BARRETO, Álvaro. *Dias de...* Op. Cit., p. 89-90.

¹²¹ Entretanto, o diálogo com pesquisas sobre o carnaval de períodos anteriores às décadas de 1920 e 1930 permite sugerir o contrário. Na segunda metade do século XIX, havia em Porto Alegre a Sociedade Carnavalesca Congos, formada por negros. Seus integrantes desfilavam em carros de crítica, fazendo alusões a acontecimentos políticos. De acordo com Alexandre Lazzari, “*as reclamações e sátiras carnavalescas não deixavam de ser uma aspiração à cidadania, e a sociedade Congos considerava-se no direito de realizá-las*”. LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 161-163; Rachel Soihet, ao narrar a atuação do bloco carnavalesco conhecido como Macaco é o Outro pelas ruas do Rio de Janeiro do final da década de 1910, salientou a postura debochada e irônica daqueles festeiros que usavam o riso carnavalesco como instrumento crítico. O grupo era formado por negros e seu grito de guerra era o seguinte: “*Nós somos gente! Macaco é o outro!*”. Assim, de acordo com a historiadora, eles riam dos estigmas a que estavam submetidos no cotidiano. SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit., p. 12.

¹²² *Diário de Notícias*, 05.03.1946, p. 05; 20.02.1947, p. 07.

¹²³ Para a trajetória de Lupicínio Rodrigues, ver: OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 1995.

No carnaval de 1939, os foliões José Simões de Alencastro, Clorestino Antônio Moreira e Alencastro dos Santos resolveram render suas homenagens a Momo: recolheram alguns instrumentos de percussão e saíram às ruas. Suas fantasias eram simples: um deles ostentava penas na cintura e portava um pandeiro; um outro segurava uma cesta pela alça; o terceiro levava um grande relógio debaixo do braço, além de um instrumento de percussão. Os três eram negros e pintaram os próprios rostos com tinta preta. Acabaram mal sucedidos, pois a polícia os prendeu de acordo com uma portaria baixada pela Repartição Central de Polícia, que não permitia fantasias “*daquela espécie*”, conforme a descrição do *Correio do Povo*.¹²⁴ Na verdade, a prática carnavalesca que consistia em passar graxa no rosto era denominada “pai-joão”, também conhecida como “sujo”, e era acompanhada pelo uso de paletós ao avesso e pelo ato de carregar uma vassoura debaixo do braço. Essa manifestação burlesca era praticada pelos foliões mais pobres e, no Rio de Janeiro do final do XIX, estava associada à realização de ironias e críticas sociais.¹²⁵ Ao que parece, na Porto Alegre do final da década de 1930, essa prática parecia suficientemente “perigosa” aos olhos das autoridades, a ponto de levar aqueles três foliões para o xadrez.¹²⁶

Todos os blocos de crítica eram considerados humorísticos, mas nem todos os blocos humorísticos faziam críticas. O primeiro indício encontrado nas fontes do período acerca dos “travestidos” ficou por conta do já referido Bloco Rio Grandense da Roça Partenon. Um convite público para sua encenação “rural” foi publicado no *Diário de Notícias*: “*àqueles que vierem fantasiados de mulher, será reservado lugar nas carretas e podem escolher um vestuário completo de zefir, sendo a cara pintada e chinelos ou tamancos*”.¹²⁷ Para um nada contente redator do *Diário de Notícias*, tratava-se de “*velha e batida tecla*” o hábito dos foliões, pretensamente humoristas, “*de aparecerem na rua vestidos dos modos mais descontraídos, desde mulheres até o [...] conhecidíssimo caipira*”.¹²⁸ Travestidos, jecas e

¹²⁴ *Correio do Povo*, 08.02.1939, p. 02.

¹²⁵ CUNHA, Maria. *Ecossistemas*. Op. Cit., p. 33-34.

¹²⁶ Alguns dias depois daqueles três foliões irem para o xadrez, o *Correio do Povo* publicou a seguinte normatização sobre o carnaval, baixada pela Delegacia Especial de Costumes: “*Durante o período carnavalesco e o que o antecede, não será permitido o uso de fantasias atentatórias à moral, nos bailes, nos corsos ou na via pública. Igualmente ficam proibidos grupos constituídos de indivíduos maltrapilhos, à guiza de agrupamentos carnavalescos, empunhando latas, fragmentos de madeira e outros objetos, devendo tais infratores serem encaminhados à Delegacia local*”. Não é possível dizer com certeza se foi com base nessa normatização que aqueles três foliões foram presos. É certo, porém, que a pouca definição daquilo que se entende por “*atentatório à moral*”, bem como a ampla possibilidade de coisas passíveis de serem enquadradas naqueles “*outros objetos*” proibidos de serem carregados, faz pressupor que as prisões ficavam a critério de uma livre interpretação das normas por parte dos policiais. *Correio do Povo*, 19.02.1939, p. 12.

¹²⁷ Idem, 08.02.1931, p. 08.

¹²⁸ *Diário de Notícias*, 05.02.1942, p. 07.

fazedores de crítica eram figuras burlescas que constituíam uma tradição entre os blocos humorísticos da cidade.

Em Porto Alegre, o mais famoso folião entre os adeptos daquela tradição era Vicente Rao, que além de se vestir de mulher também costumava usar trajes de “bebê-chorão”.¹²⁹ Conhecido como “*folião número 1 de Porto Alegre*”, ele chegou a ser o rei Momo da cidade na década de 1950.¹³⁰ Participou de vários blocos humorísticos, como o Miséria e Fome, o Tira o Dedo do Pudim e a Banda Filarmônica do Faxinal – bloco cujos instrumentos musicais eram feitos de bacias, chaleiras, pedaços de chaminés, urinóis e diversos outros objetos e quinquilharias que carregavam em suas apresentações. Rao declarou que sua primeira aparição burlesca foi vestido de caipira – inserindo-se, portanto, na “tradição rural” desse tipo de agrupamento. Entretanto, suas vestimentas de “jeca” o deixaram tão encabulado que ele se escondeu atrás dos outros integrantes do grupo. Posteriormente, vestido de “havaiana”, perdeu a vergonha, tornando-se capaz de remexer “*as cadeiras como talvez a própria Carmem Miranda não conseguiria fazer-lo*”, conforme observou um jornalista que o entrevistou – fazendo lembrar que se travestir de mulher era apenas mais uma das práticas associadas aos blocos humorísticos.¹³¹

Rao nascera na capital gaúcha em 1908. Em 1946, completou 21 anos como funcionário do Banco do Comércio, o que vinha a provar, segundo o jornalista que coletou diversas informações biográficas sobre o incansável folião, que “*carnaval nada tem a ver com malandragem*”. Ser um ativo festeiro era, assim, perfeitamente compatível com ser “trabalhador”. Certa feita, Rao levou a crítica dos blocos humorísticos para uma situação profissional pouco harmoniosa: uma greve. Ao discursar na sede do Sindicato dos Bancários, narrou o seu biógrafo, alguns de seus colegas se perguntaram: “*Que será que esse sujeito vai fazer? Isso aqui não é carnaval*”. De fato, aquela situação era pouco festiva; mas, para Rao, carnaval era coisa séria. Além do discurso que empolgou os grevistas, alguns funcionários do banco, colegas do “folião número 1”, carregaram cartazes que, à semelhança das críticas burlescas, diziam: “*Os banqueiros com o dinheiro. Os bancários com a razão*”; “*Há nos sanatórios centenas de bancários tuberculosos! Salvemos o resto!*”; “*Os bancários também*

¹²⁹ Para fotos de Vicente Rao vestido de bebê-chorão, ver: *Correio do Povo*, 02.02.1936, p. 07; 22.01.1942, p. 08; *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 35; Para fotos do mesmo folião vestido de mulher, ver: *Correio do Povo*, 05.03.1946, p. 08; *Correio do Povo*, 01.03.1949, p. 05.

¹³⁰ *Correio do Povo*, 16.02.1956, p. 09.

¹³¹ Índícios da trajetória de Vicente Rao por diferentes blocos humorísticos podem ser encontrados em: *Correio do Povo*, 11.02.1936, p. 10; *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 35; 28.02.1942, p. 41. Para uma pequena biografia do afamado folião, ver: *Revista do Globo*, 23.02.1946, p. 35-37, p. 66-67, p. 70.

precisam comer”.¹³² Ao que parece, Rao levava sua experiência festiva para uma greve bancária.

No carnaval do ano de 1946, o grupo Tira o Dedo do Pudim, tendo à frente o mais famoso festeiro da cidade, venceu o concurso de blocos humorísticos, o que motivou a seguinte nota na *Revista do Globo*: “em dez minutos, Rao apresentou um legítimo show de críticas a fatos e fatalidades nacionais”.¹³³ Fosse em uma greve ou durante um desfile de carnaval, fosse vestido de bebê-chorão, de jeca ou travestido de mulher, Rao dominava os códigos de uma cultura burlesca cômica e satírica, tendo capacidade de adaptá-la a diferentes ocasiões.

Vicente Rao, entretanto, não era o único a desfilar travestido. Eis como um redator da *Revista do Globo* narrou o desfile de outros foliões em 1941:

“À FRENTE DOS NÁUTICOS [...] vai a linda havaiana montada num burro, com a coroa de flores na cabeça e a ‘lei’ ao pescoço alvo.
[...]
Atrás, só pode ser uma dançarina da Broadway. Se fosse, seria interessante. Mas parece que não é. Que será, afinal de contas? Os Náuticos, às vezes, são incompreensíveis”.¹³⁴

O trecho não deixa evidente, mas a referida “havaiana” era, na verdade, um rapaz vestido de mulher. A mencionada “dançarina da Broadway”, por sua vez, causou estranhamento no articulista: “*Que será afinal de contas?*”, indagou ele. Era outro travestido. A ambigüidade produzida pelos festeiros do Bloco dos Náuticos ao se vestirem de mulher foi justamente o motivo pelo qual o confuso articulista da *Revista do Globo* os classificou como “*incompreensíveis*”. Além de fazerem críticas, como se viu acima, os integrantes dos Náuticos também usavam fantasias femininas.

De acordo com James Green, nos dias de festa, o travestido estabelece uma diferença entre o seu agir e aquele comportamento masculino cotidiano, tido como “normal” e “verdadeiro”. Por uma oposição binária à norma, o travestido “efeminado” define o homem “viril”. Entretanto, o caráter fluído e indefinido da identificação de gênero (bem exemplificado pelos travestidos do Bloco dos Náuticos) pode gerar ambigüidades que subvertem o sistema sexual hetero-dominante. Essa dificuldade em definir ou estabelecer a

¹³² Idem, 23.02.1946, p. 36.

¹³³ Ibidem, 09.03.1946, p. 37. De acordo com Rachel Soihet, Tira o Dedo do Pudim era, por volta do final da década de 1910, o nome de um grupo carnavalesco carioca que tinha por objetivo fazer críticas, ou seja, era semelhante ao grupo posterior homônimo de Porto Alegre. SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit., p. 85.

¹³⁴ *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 39.

identidade sexual manifestada pelos travestidos foi chamada por James Green de “ambigüidade de gênero”.¹³⁵

A ambigüidade gerada pela suposta “havaiana” e pela improvável “dançarina da Broadway” confundiu a percepção de identidades sexuais bem definidas. Nesse sentido, o carnaval permitia a subversão das condutas masculinas tradicionais, verificadas no cotidiano. Essa inversão, entretanto, não era uma “essência” definidora da festa: era mais uma prática significativa, entre tantas outras práticas carnavalescas.

Foi durante o biênio 1947-1948, ou seja, após o Estado Novo, que os travestidos ganharam mais espaço na imprensa. Eis como eles foram descritos pela *Revista do Globo*:

“HOMEM, NÃO!

O Grito de guerra do reanimado carnaval de 1947 foi essa categórica expressão de inigualável malícia, logo aplicada à vida cotidiana do brasileiro. Você podia interpretá-la como quisesse que sempre dava certo.

HOMEM, NÃO!

Mas a expressão também caracterizou a indumentária. Nunca se viu tanto homem vestido de mulher como neste Carnaval. Parado na esquina, o conselheiro tirou gravíssimas conclusões do fenômeno, enquanto se esforçava para verificar se a pastora do bloco era mesmo uma pastora ou um pastor.

Um velho gaúcho da fronteira assistiu tudo, penalizado. Quando um camarada fantasiado de baiana lhe gritou nas barbas: - ‘HOMEM, SIM!’, ele sacudiu a cabeça e murmurou para o amigo, num tom grave e filosófico: - Isso vem provar que nem todo gaúcho é macho!’.¹³⁶

De acordo com a nota, a expressão “*HOMEM, NÃO!*” caracterizou a “indumentária” de muitos foliões no carnaval de 1947. Tratava-se de uma “*expressão de inigualável malícia*” que, na verdade, se referia à profusão dos travestidos. Além disso, justamente por estarem vestidos de mulher, aqueles homens se tornaram dúbios: não se sabia se eram “pastores” ou “pastoras” e, menos ainda, se eram realmente “machos”, ou seja, se eram homossexuais ou heterossexuais. Os travestidos, mais uma vez, causaram estranhamento, devido à sua ambigüidade de gênero. Essa ambigüidade geradora de dúvidas torna explícita a afronta às regras sócio-culturais que exigem identidades sexuais bem definidas. Além disso, os travestidos manifestavam identidades mais associadas à expressão de gêneros sexuais – mesmo que de forma ambígua e temporária – do que à manifestação de uma identidade nacional ou regional. Ainda assim, um dos travestidos teria causado uma reprovação moral por parte de um suposto “*gaúcho da fronteira*”: ao vestir-se de mulher baiana, ele serviu para “*provar que nem todo gaúcho é macho*”. Travestidos como aqueles tinham o poder de subverter um ícone da cultura patriarcal regional.

¹³⁵ GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000. p. 41-42.

¹³⁶ *Revista do Globo*, 08.03.1947, p. 39.

Em 1947, pela primeira vez, encontra-se na imprensa um texto que faz ampla referência aos blocos de travestidos. No ano seguinte, um grupo específico se destacou: o Canela de Zebú. Esse conjunto de homens vestidos de mulher, já naquele ano, venceu os tradicionais blocos humorísticos em um concurso de carnaval, como indica a nota publicada na *Revista do Globo*: “Eis o ‘Tira o Dedo do Pudim’, glorioso cordão humorístico de Porto Alegre, que este ano perdeu para uma revelação: o ‘Canela de Zebú’.”¹³⁷

Naquele mesmo carnaval, uma outra nota afirmou: “*Que variedade infinita de criaturas saíram de tuas mãos, oh Momo todo-poderoso! E que homens atléticos vestidos de mulher!*”¹³⁸ Apesar da descrição sugerir profusão de travestidos, o fim da ditadura estadonovista não foi garantia de liberdade plena para esses foliões. Os homens vestidos de mulher sofreram duras repressões policiais naquele mesmo ano de 1948: “*na terça-feira, dezenas de fantasiados deste tipo foram detidos. Fantasiados assim, eles saíram da [Repartição] Central [de Polícia] na quarta-feira de cinzas*”, registrou a *Revista do Globo*.¹³⁹

Conforme argumenta James Green, os travestidos (homossexuais ou não) evidenciam uma distinção em relação aos outros foliões. Nesse sentido, em vez de estabelecer uma “igualdade”, essa prática festiva intensifica as diferenças.¹⁴⁰ Isso evidencia uma festa heterogênea, pois constituía um momento em que significações e identidades diversas podiam se manifestar, oferecendo um momento propício para a atuação repressora dos vigilantes da ordem ou dos moralistas de plantão. Além disso, dependendo do modo como os travestidos foram noticiados na imprensa local, é possível afirmar que a percepção dessas diferenças pelos homens de jornal podia suscitar opiniões bastante preconceituosas.

Foi contra os “*rapagões desavergonhados*” (que “*desfilavam coleantes, duvidosos, despídos com o pudor das Evas*”, conforme foram caracterizados por um jornalista)¹⁴¹, contra as supostas “*havaianas*” e “*dançarinas da Broadway*” (tão geradoras de dúvidas naqueles que as viam pelas ruas ou as noticiavam na imprensa), que, em 1950, um tal Capitão Da Matta estabeleceu uma série de condições para se reviver os “*carnavais do passado*”: “*para isso, o essencial é o seguinte: abandonar a idéia de que, para nos divertirmos, devemos nos travestir de mulher*”¹⁴². Na opinião moralista de Da Matta, usar roupas femininas era algo incompatível com diversão. Entretanto, o Capitão parece ignorar que tal prática era uma tradição no carnaval de Porto Alegre. Tratava-se de mais um exemplo de conflito entre as práticas das

¹³⁷ Idem, p. 41.

¹³⁸ *Revista do Globo*, 08.03.1947, p. 38.

¹³⁹ Idem, p. 42.

¹⁴⁰ GREEN, James. *Além do...* Op. Cit., p. 337.

¹⁴¹ *Revista do Globo*, 08.03.1947, p. 39.

¹⁴² *Correio do Povo*, 07.02.1950, p. 08.

ruas e as opiniões moralizantes dos defensores da “ordem”. Aquele militar não estava sozinho em sua trincheira contra os travestidos. Para um jornalista da *Revista do Globo*, “o carnaval é uma espécie de luta onde valem todos os golpes”. E foi porque não houve, no ano de 1947, um “ponto de referência para o justo e o normal” que os travestidos agiram com “absoluta liberdade indumentária”, motivo pelo qual couberam naquele carnaval “todos os desequilíbrios” possíveis. Em seu ponto de vista, era por causa de gente como aquela que os dias de Momo se tornavam “uma festa sem atitudes e, por isso mesmo, muito perigosa”.¹⁴³ À semelhança do já citado C. Lira que, no início da década de 1930, defendia que os foliões das ruas deveriam ser “policados”, o jornalista da *Revista do Globo* argumentou, em meados da década de 1940, pela necessidade de um “referencial”, no sentido de evitar os “desequilíbrios” manifestados por aqueles incômodos travestidos que insistiam em não se coadunar com o “justo” e o “normal”.

Os travestidos eram apenas mais uma forma de manifestação dos blocos humorísticos. A variedade desses grupos incluía também homens vestidos de caipira, casamentos na roça, touradas, banhos à fantasia, deboches, críticas políticas e de costumes, que tomavam por alvo assuntos do cotidiano. Se a principal característica dos bailes carnavalescos realizados pelas elites da capital gaúcha era a tentativa de manter um distanciamento social em relação às massas, as aparições públicas dos blocos humorísticos deixam claro que o objetivo principal de suas críticas e *performances* era provocar o riso nos foliões das ruas. Esses grupos de festeiros preferiam as vias públicas aos salões elegantes, as fantasias jocosas aos trajés distintos, e convidavam “toda” a população para suas atividades burlescas.

1.3 – Estudantinas, fantasias e músicas próprias: blocos, ranchos e cordões

O *Correio do Povo*, em 1931, publicou um regulamento para um concurso de carnaval, permitindo identificar alguns nomes associados a determinadas formas de agrupamento. Como “blocos” e “cordões” eram classificados os grupos de festeiros “*filiados a sociedades devidamente organizadas*”. Por “ranchos”, “*todo o agrupamento carnavalesco isolado, isto é, não filiado a sociedades organizadas que se apresentarem [...] a pé, com acompanhamentos de música própria, fantasias e lanternas*”. Como se pode perceber, a

¹⁴³ *Revista do Globo*, 08.03.1947, p. 39.

distinção estabelecida pelo periódico levou em conta apenas duas formas de agrupamento carnavalesco. Os grupos filiados e os independentes concorrerem em modalidades competitivas separadas, para as quais estavam previstas diferentes premiações.¹⁴⁴ Naquele concurso, não houve uma diferenciação clara entre “blocos” e “cordões”; porém, houve entre estes e os “ranchos”.

Outras classificações, entretanto, foram sugeridas por um regulamento publicado pelo jornal *A Federação*, em 1935. Poderiam participar do concurso burlesco organizado por aquela folha “*todos os ranchos e blocos da capital*”, desde que “*compostos por mais de 30 pessoas fantasiadas, e com o respectivo estandarte*”. O julgamento seria efetuado de acordo com um “*sistema de pontos*”, onde os quesitos eram “*música, orquestra e canto (máximo 30 pontos), lanternas (10 pontos) e fantasias (10 pontos)*”. No mesmo evento, mas em outra modalidade, *A Federação* resolveu premiar o conjunto humorístico que se saísse campeão com uma “*finíssima medalha*” – evidenciando que estes grupos, de fato, eram diferentes dos outros blocos, pois concorrerem em uma categoria específica.¹⁴⁵ Este regulamento (que sequer menciona o termo “cordão”) não previa duas modalidades competitivas diferentes, uma para os blocos e outra para os ranchos: eles concorrerem na mesma modalidade. Ao contrário do regulamento citado anteriormente, não foi feita distinção. Em todos os periódicos pesquisados, os termos usados para designar grupos carnavalescos eram vagos e oscilantes, além de não haver rigidez nem consenso sobre suas definições.¹⁴⁶

Entretanto, é preciso ressaltar que, para o concurso organizado pelo jornal *A Federação*, havia algumas especificações. Como condição para a inscrição, os blocos e ranchos deveriam contar com mais de 30 integrantes. “Música”, “orquestra” e “canto” eram os três quesitos mais importantes, dado que justamente para eles estava prevista uma pontuação mais alta (seguido por “lanternas” e “fantasias”, que recebiam menor pontuação).

Em Porto Alegre, nas décadas de 1930 e 1940, os grupos carnavalescos denominados como “blocos”, “ranchos” e “cordões” contavam com um número variável de participantes. Porém, havia algumas características mais ou menos comuns a todos esses agrupamentos: eles geralmente desfilavam com fantasias padronizadas, tendo à frente um porta-estandarte; eram

¹⁴⁴ *Correio do Povo*, 23.01.1931, p. 04.

¹⁴⁵ *A Federação*, 28.02.1935, p. 06.

¹⁴⁶ De acordo com Alexandre Lazzari, em Porto Alegre, no fim do século XIX e início do XX, o termo “cordão” era impreciso, podendo ser usado para referir a movimentação do “povo” que seguia os grupos de foliões pelas ruas. A mesma denominação, de forma pouco específica, era dada a diversos grupos populares. Até 1915, Lazzari não encontrou em Porto Alegre a denominação “rancho”, prevalecendo o uso indiscriminado da palavra “cordão” para referir grupos carnavalescos. LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 184; Em Pelotas, durante as primeiras décadas do século XX, a imprensa utilizava indistintamente os termos “bloco”, “rancho” e “cordão” para referir grupos burlescos. BARRETO, Álvaro. *Dias de...* Op. Cit., p.84.

um misto de coral e banda de música; os responsáveis pela execução de seus instrumentos constituíam uma parte chamada “estudiantina” ou, por vezes, “orquestra”; seus músicos e solistas (cantores) compunham e executavam suas próprias canções, que seriam tornadas públicas tanto nas suas exibições pelas ruas da cidade quanto pela imprensa e outros meios de comunicação. Características semelhantes a estas podiam ser encontradas nos grupos de outras cidades do Brasil, e não somente naquele período.¹⁴⁷

Foi num domingo de carnaval, em 1934, que os foliões negros do Cordão Bebendo Espero tomaram as ruas, entoando suas canções com a finalidade de recolher contribuições financeiras.¹⁴⁸ Em outro carnaval, o mesmo grupo resolveu despedir-se do público porto-alegrense realizando uma passeata por diversas artérias da capital gaúcha e solicitando contribuições financeiras aos “*transeuntes*” e aos “*lares*”. Com sua “*afinada estudiantina*”, aqueles festeiros saíram de sua “*caverna*”¹⁴⁹, no Bairro Menino Deus, usando trajés de “*malandro*”, conforme as notas publicadas em diferentes jornais.¹⁵⁰ Em 1933, um outro grupo do mesmo bairro, o Bloco dos Tiriricas, saíra de sua sede, na Rua Silveiro, com o objetivo de angariar donativos de seus torcedores para custear as despesas com o carnaval.¹⁵¹ Em outra ocasião, em 27 de janeiro de 1942, os também negros foliões do Bloco X do Problema, composto por 21 moradores da Colônia Africana, e contando com dois ensaiadores – Eli de Oliveira e João Silvestre – visitaram a redação do *Correio do Povo*.¹⁵² Alguns dias depois, mas ainda antes do tríduo momesco, a mesma folha foi visitada por cerca de quarenta integrantes do Bloco Ideal, oriundos do Areal da Baronesa, que dedicaram aos jornalistas o samba “*Helena*”.¹⁵³

¹⁴⁷ De acordo com Rachel Soihet, os ranchos cariocas contavam com “pastoras”, integrantes de seus corais; executavam coreografias, entoavam “marchas”, possuíam músicos que formavam um conjunto instrumental, geralmente baseado em cordas e sopros. Com o passar do tempo, adotaram um motivo para os desfiles, fantasiando seus integrantes de acordo com sua “marcha”. SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit., p. 90-91; De acordo com Álvaro Barreto, os “ranchos” na cidade de Pelotas, no início do século XX, eram grupos burlescos tidos como “mais civilizados” e de organização “mais complexa”. Contavam com uma parte instrumental, composta por cordas (violões e cavaquinhos) e sopros (flautas e clarinetes), além de um coral, para entoar as marchas-rancho. À frente dos “ranchos” figurava o porta-estandarte. BARRETO, Álvaro. *Dias de...* Op. Cit., p. 82; Em Recife, no final do XIX, havia os chamados “clubes pedestres”: agremiações carnavalescas populares cujos nomes aludiam à forma como se apresentavam em público, e que as diferenciava das agremiações que se apresentavam em automóveis. Os integrantes dos “clubes pedestres” desfiliavam uniformizados, na forma de cortejos processionais, precedidos pelos seus estandartes. O trajeto todo era percorrido a pé, um percurso no qual visitavam ruas e bairros da cidade, prestando homenagens a sócios, além de visitar instituições de destaque social, cantando e executando músicas. ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. “Carnaval do Recife: a alegria guerreira”. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 11, nº 29, 1997. p. 207.

¹⁴⁸ *Diário de Notícias*, 26.01.1934, p. 07.

¹⁴⁹ O termo “caverna” era usado para designar a sede dos grupos de foliões.

¹⁵⁰ *A Federação*, 15.02.1936, p. 07; *Correio do Povo*, 16.02.1936, p. 10.

¹⁵¹ *A Federação*, 04.02.1933, p. 05.

¹⁵² *Correio do Povo*, 27.01.1942, p. 07.

¹⁵³ *Idem*, 29.01.1942, p. 07.

Em comum, todos aqueles festeiros não tinham apenas a cor escura de suas peles. A prática de sair às ruas para visitar as redações dos jornais, exibindo fantasias, entoando canções, solicitando contribuições financeiras aos transeuntes, bem como parando nas casas para realizar esse peditório, iniciava-se já bem antes dos três dias consagrados a Momo, e recebia uma denominação também compartilhada: em Porto Alegre, era chamada de “muamba”.¹⁵⁴ A provável origem africana do nome é extremamente significativa, pois a mesma prática não recebia essa designação quando realizada por blocos compostos por integrantes brancos. Em busca de verbas para custear despesas festivas, mas também de visibilidade pública e reconhecimento – fosse nas ruas, cantando para o público, fosse nas redações dos jornais, oferecendo músicas aos jornalistas –, as muambas constituíram uma tradição entre os grupos de foliões negros de Porto Alegre.

Para um jornalista da *Revista do Globo*, a “onda” de muambas para o carnaval de 1946 havia começado “*muito cedo*”, ocorrendo já dois meses antes daquele tríduo que se realizou em março. “*Surgida das bandas da antiga Ilhota e da Praça Garibaldi, via Rua João Alfredo ou do Mont Serrat*”, aquela prática constituía uma “*longa e penosa peregrinação*”, no ponto de vista do redator. Ele descreveu as muambas como uma ocasião em que “*as latinhas saltitavam de margem a margem na Rua da Praia, recolhendo níqueis*”, com “*as porta estandartes estridulando os sambas e marchas na direção dos jornais*”.¹⁵⁵ Não casualmente, Ilhota e Mont Serrat (nome muitas vezes usado para substituir “Colônia Africana”) eram territórios negros aos quais a imprensa associava o “carnaval popular”, que também podia ser encontrado na Rua João Alfredo e na Praça Garibaldi, espaços situados na Cidade Baixa.¹⁵⁶ Era em direção à Rua da Praia – ou seja, para o Centro da cidade – que se dirigiam a maioria dos pedintes originários daquelas regiões urbanas e que, na mesma ocasião, visitavam as

¹⁵⁴ A prática das muambas durante o carnaval guarda semelhanças com uma tradição associada a festas religiosas. De acordo com Walter Spalding, o termo “folia” designa um grupo de músicos e outros componentes não-músicos que, percorrendo as vias públicas, realiza o peditório, ou seja, solicita contribuições financeiras para a celebração da festa do Divino Espírito Santo. No Rio Grande do Sul, o termo “folia” teria sido pouco usado. Em seu lugar, consagrou-se o termo “bandeira” para designar o grupo de pessoas que realiza o peditório. Ainda assim, Spalding argumenta que “folia” era o ato de pedir contribuições; “folião” era o indivíduo que disso se ocupava. SAPALDING, Walter. *Tradições e superstições do Brasil-Sul*. Editora da Organização Simões: Rio de Janeiro, 1955. p. 177-181. Ao que parece, essas práticas religiosas foram “transpostas” para o carnaval em Porto Alegre e em outras cidades do Brasil. De acordo com Renata Gonçalves, alguns cronistas carnavalescos cariocas das primeiras décadas do século XX, como Mário de Andrade, definiam os ranchos de Reis como semelhantes ao reisado, ou seja, como um agrupamento de cantores em cortejo, um grupo de pessoas que, dançando e cantando pelas ruas, parava nas casas para recolher esmolas. Com a transformação dos “ranchos de Reis” em “ranchos carnavalescos”, essa forma de agrupamento passou a ser vista como “exclusividade” carioca, sublinhando uma nova modalidade, mais “moderna” e adequada aos “novos tempos”. GONÇALVES, Renata de Sá. “Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 32, 2003. p. 92-94.

¹⁵⁵ *Revista do Globo*, 09.03.1946, p. 35.

¹⁵⁶ Os territórios do carnaval “popular” serão analisados no Capítulo III da dissertação.

redações dos jornais. Entretanto, eles nem sempre eram bem vistos pelos jornalistas e por certos frequentadores do centro de Porto Alegre.

Conforme narrou um articulista do *Diário de Notícias*, foi em uma tarde de fevereiro que um respeitável (porém ressabiado) cavalheiro, usando camisa de colarinho impecavelmente engomado, constituindo “o tipo clássico da elegância”, fez na ponta dos dedos, em plena Rua da Praia, a conta para saber exatamente quando começava o carnaval. Ao que parece, queria mesmo era fugir das muambas. De acordo com o redator, alguns dias antes ocorrera “o início das demonstrações de força das malocas da cidade”, e ele tratou de deixar claro a que estava se referindo: os desfiles de blocos que, pelas principais artérias, exibiam suas fantasias e cantavam suas melodias naqueles dias que antecediam o tríduo momesco. Havia nisso, entretanto, “uma coisa que não esta[va] direita”, declarou. Eram os “grupos de espertos, às vezes dez ou quinze, que, sem fantasias, levando apenas um tamborim ou um violão, faz[iam] desfiles pelas calçadas, pedindo dinheiro por onde passa[vam]”. Em uma das travessas da Avenida Independência, no carnaval de 1942, havia um grupo desse tipo, “onde a fantasia consistia em que alguns dos componentes estavam sem casacos, em plena calçada, cantando qualquer marchinha e dando ‘facadas’ nos transeuntes”, contou o indignado jornalista que se colocou ao lado das “vítimas” desses “malandrecos”.

Ao final do texto, o autor declarou que o constrangimento provocado por aqueles indesejáveis “bandos precatórios” poderia ser resolvido com “excelente fiscalização”.¹⁵⁷ Na verdade, em sua ótica, o problema não era constituído pelos foliões pedintes, mas pelos “oportunistas” que se atreviam a pedir sem apresentar condições para fazer isso. Logo, os que cumprissem determinados requisitos não seriam mal vistos. As precondições para a aceitação eram as “boas músicas”, as “belas fantasias”, as “estudantinas bem afinadas”, os cantores e cantoras “bem ensaiados”. Entretanto, o refinamento que esses quesitos deveriam apresentar não era exigência exclusiva de articulistas como aquele: os foliões das ruas – voluntariamente – faziam questão de que seus blocos se apresentassem de forma qualificada. Entre outras intenções, isso era feito com o objetivo de evitar caracterizações depreciativas que sobre eles pesavam em suas vidas cotidianas, além de posturas como a manifestada por aquele “senhor elegante”, tão avesso aos praticantes de muambas. Mas, afinal, o que os foliões poderiam fazer para serem aceitos? Antes de oferecer respostas mais diretas, um diálogo com a historiografia pode ajudar a esclarecer esta questão.

¹⁵⁷ *Diário de Notícias*, 03.02.1942, p. 07.

O historiador Álvaro Barreto argumentou que, entre a década de 1920 e meados da de 1930, os grupos negros da cidade de Pelotas não realizavam críticas políticas devido às represálias que poderiam sofrer, mas também porque “*o mais importante parec[ia] ser exhibir-se, garantir um espaço até então negado aos negros*”. Isso era feito através de desfiles públicos, de letras que realizavam o auto-elogio do grupo e pediam as palmas dos espectadores.¹⁵⁸ Segundo Rita Araújo, nas primeiras décadas do século XX, em Recife, as agremiações carnavalescas populares que recebiam tratamento diferenciado por parte dos poderes públicos eram as que contavam com integrantes capazes de executar instrumentos de sopro. Assim, as chamadas “orquestras” manifestavam (aos ouvidos das autoridades) uma “influência musical européia”.¹⁵⁹ Portanto, adotar aquela forma musical poderia ser uma estratégia na busca por reconhecimento e aceitação por parte dos foliões “menos nobres”. Pelo menos é isso o que sugere uma outra pesquisadora do carnaval: analisando os folguedos de alguns bairros da cidade de São Paulo, Olga Von Simson percebeu que vários cordões carnavalescos negros surgidos entre as décadas de 1910 e 1920 caracterizavam-se, entre outras coisas, pela relevância da parte melódica na execução musical, incluindo vários instrumentos de corda e sopro, enquanto a percussão ficava em segundo plano. De acordo com Simson, esse processo pode ser tributado à intenção, por parte dos foliões negros, de buscar maior aceitação para as manifestações culturais oriundas dos guetos negros daquela cidade.¹⁶⁰ Embora seja necessário realizar pesquisas sobre os festejos de períodos anteriores ao recorte temporal aqui analisado, alguns indícios permitem afirmar que, talvez, um processo semelhante tenha ocorrido em Porto Alegre.

Pelo menos desde a década de 1920, o escritor, jornalista e antigo dono do *Jornal do Comércio*, Achyles Porto Alegre, já dava indícios sobre as formas carnavalescas “populares” de maior aceitação pelas elites na capital dos gaúchos. De acordo com esse letrado, os “pretos” de seu tempo achavam graça “*do ‘batuque’ dos seus antepassados, com as suas melopéias e os seus tambores monótonos*”; em oposição a esses “*ritmos primitivos*”, os negros iriam “*marcar o ‘cotillon’*”, com “*elegância*” e “*aplomb*”, “*ao som da orquestra*”. Culturalmente distante dos negros da cidade, Achyles não fala por eles, mas por si próprio. Ainda assim, sua opinião é extremamente significativa, pois deixa evidente que o suposto “abandono” dos ritmos batucados e a adoção das elegantes orquestras constituíam um progresso muito bem visto por homens como ele. Em seu ponto de vista, foi devido a

¹⁵⁸ BARRETO, Álvaro. *Dias de...* Op. Cit., p. 89-90.

¹⁵⁹ ARAÚJO, Rita. “Carnaval do...” Op. Cit., p. 212.

¹⁶⁰ VON SIMSON, Olga. *Carnaval em ...* Op. Cit., p. 136-137.

mudanças como essa (a outra era a miscigenação racial) que o elemento de origem africana na capital gaúcha “*entrou na civilização*” e desapareceu.¹⁶¹ Ao que parece, (o muito erudito) Achyles não poderia ser mais ignorante em relação ao sentido que a adoção de formas mais “refinadas” de organização musical poderia ter para grupos de foliões negros: ao organizarem as chamadas “estudantinas” ou “orquestras” nos blocos burlescos, o que eles buscavam eram aceitação e visibilidade; queriam ser vistos na capital de um estado cuja identidade regional se caracterizou, como bem afirmou Ruben Oliven, pela invisibilidade simbólica dos negros.¹⁶²

De acordo com Achyles Porto Alegre, foi Luiz Roberti – um professor de “música erudita” – o responsável por organizar entre os seus discípulos a primeira “estudantina” da capital do Rio Grande. Tratava-se de “*coisa nova*” na Porto Alegre do final do século XIX, e Roberti esperava que essa novidade “*caísse no gosto do povo*”, conta Achyles. Entretanto, se o modelo deveria ser disseminado, seu público espectador era distinto e seletivo. A estudantina organizada por Roberti ensaiava para executar concertos que seriam apreciados por “*pessoas de fina educação artística*”. Ouvir e saber apreciar uma “estudantina” não era coisa para qualquer um. Todavia, de acordo com seu introdutor local, esse modo de organização deveria servir de modelo para grupos sociais genericamente referidos como “*o povo*”.

Para se ter idéia do que deveria ser uma “estudantina”, bastava um grupo de pessoas executando instrumentos de corda, explicou Achyles.¹⁶³ Ao que parece, nela não estavam incluídos os instrumentos de percussão. Na concepção um pouco ambígua de seu idealizador local, a estudantina era (ou deveria ser), como deixa transparecer o relato de Porto Alegre, uma forma de deleitar o público refinado, mas também de “apurar” os ouvidos, de “elear” o gosto, de “refinar” a produção musical de todos aqueles que pudessem ser considerados “*o povo*”. Enfim, tratava-se de um instrumento pedagógico e civilizatório. No período pesquisado, as estudantinas – partes dos blocos responsáveis pela execução instrumental, também chamadas de orquestras –, além de serem muito apreciadas pelos homens da imprensa, eram motivo de preocupação entre os diretores e ensaiadores de blocos, cientes de que, através delas, poderiam figurar nas páginas dos jornais da cidade. Foi em nome da visibilidade, da aceitação e do reconhecimento público que músicos bem diferentes do professor Roberti organizaram suas próprias estudantinas, adaptadas às suas próprias condições sociais e, principalmente, aos seus próprios objetivos ao participarem do carnaval.

¹⁶¹ PORTO ALEGRE, Achyles. *História Popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal/Unidade Editorial, 1994. p. 108-109.

¹⁶² OLIVEN, Ruben. “A invisibilidade... Op. Cit.

¹⁶³ PORTO ALEGRE, Achyles. *História Popular...* Op. Cit., p. 101.

Os Tesouras, por exemplo, era um bloco de foliões negros que tinha sua sede na Rua Barão do Gravataí, no Areal da Baronesa. De acordo com *A Federação*, ele contava com “*uma orquestra harmoniosa, bons coros e bons solistas, música variada e agradável*”.¹⁶⁴ As adjetivações positivas denunciam: os festeiros daquele bloco e sua estudantina caíram nas graças do articulista que os noticiou. E era isso que foliões como eles buscavam. De acordo com Renata Gonçalves, nas primeiras décadas do século XX o rancho carioca Ameno Resedá ficou conhecido por ser “*bem organizado*”, contando com “*ricas fantasias*”, um “*coral de qualidade*” e uma “*orquestra bem estruturada*”.¹⁶⁵ Em Porto Alegre, nas décadas de 1930 e 1940, essas mesmas qualificações positivas foram atribuídas pela imprensa a vários grupos negros. Os blocos disciplinados, bem ensaiados, com bons solistas e bons músicos recebiam elogios e visibilidade nos periódicos locais.

Na primeira metade da década de 1930, um jornalista de *A Federação* refletiu longamente sobre os principais responsáveis pela boa atuação das estudantinas, dos solistas, dos músicos e, até mesmo, pela qualidade das fantasias nas aparições públicas dos grupos de foliões: os ensaiadores, diretores e organizadores de blocos. Em suas palavras, os dias que antecediam o carnaval constituíam “*fase de preparação, fase de trabalho*”. Tratava-se de um momento de agitação, que fazia a preocupação daqueles que tinham “*qualquer responsabilidade ou um nome a respeitar pelas glórias já alcançadas*”. Enquanto os integrantes dos blocos dormiam, esses esforçados indivíduos estavam insones e preocupados com diversos “*detalhes*” da apresentação, argumentou o jornalista. Porém, “*a recompensa de todas essas vigílias*” situava-se “*nos aplausos dos torcedores e do povo em geral*”, indicando que o articulista (ao contrário, por exemplo, de Achyles Porto Alegre) não era incapaz de perceber a busca por visibilidade e reconhecimento público empreendidos pelos organizados grupos de festeiros tão preocupados com “*detalhes*”.¹⁶⁶ Para serem noticiados, elogiados e bem vistos, os diretores, organizadores e ensaiadores de blocos tinham de se esmerar.¹⁶⁷

“Os blocos, os mais diversos, levam pelas ruas longas as mais sonoras melodias. Cada um tem o seu público. Em cada esquina encenam o seu espetáculo e as platéias

¹⁶⁴ *A Federação*, 21.02.1936, p. 07.

¹⁶⁵ GONÇALVES, Renata. “Cronistas... Op. Cit., p. 96.

¹⁶⁶ *A Federação*, 06.01.1934, p. 03.

¹⁶⁷ Ao que parece, isso não acontecia somente em Porto Alegre. Como ressalta Olga Von Simson, na cidade de São Paulo, entre as décadas de 1920 e 1940, era possível detectar, entre os dirigentes de vários cordões, uma postura extremamente cuidadosa na hora de selecionar músicos, percussionistas e compositores. O grupo Camisa Verde, por exemplo, sempre procurava músicos que soubessem ler partituras. Aqueles instrumentistas que espontaneamente buscavam se integrar aos grupos tinham de passar por um rigoroso processo seletivo, no qual precisavam demonstrar seu talento e conhecimentos musicais. VON SIMSON, Olga. *Carnaval em...* Op. Cit., p. 129.

gratuitas os rodeiam”, escreveu um redator do *Diário de Notícias*, em 1935, produzindo uma narrativa que enlaça desfiles, melodias e torcedores.¹⁶⁸ Como se verá em seguida, na atuação de foliões negros como o diretor Januário de Souza, o maestro João Pena de Oliveira ou o cantor e compositor Lupicínio Rodrigues, a preocupação com a qualidade musical, com as melodias exclusivas, com a atuação pública e com a recepção dos torcedores eram indissociáveis justamente porque propiciavam atingir os objetivos buscados pelos negros da cidade ao participar do carnaval.

Lupicínio Rodrigues foi um cantor e compositor negro que iniciou sua projeção nacional a partir de sua atuação como solista de um bloco carnavalesco.¹⁶⁹ Ele escreveu sobre velhos tríduos momescos na capital dos gaúchos, destacando a participação dos ensaiadores. “*Fechei os olhos e comecei a ver desfilar em minha mente todo o carnaval do passado*”, disse ele. Lupicínio citou foliões como o mestre Alberto (dos Tesouras), Gumercindo Amaral (compositor e ensaiador dos Divertidos Atravessados), o professor Otávio Dutra, o maestro João Pena de Oliveira e outros, como Veridiano, Badunga, Claudino e Flávio Corrêa (que atuava nos Turunas e na *Jazz Band Espia Só*). Todos foram classificados como “*bons ensaiadores de blocos carnavalescos*”. Lupicínio afirmou que cada um deles realizava sacrifícios de toda sorte para apresentar as “*melhores músicas*”, os “*melhores solistas*”, as “*melhores fantasias*”, as “*melhores [...] ornamentações*”. Os ensaios começavam, segundo Lupicínio, cerca de três meses antes do carnaval. E “*cada maestro formava seus próprios músicos, ensinando às vezes, a tocar sua primeira marchinha, para com isto conseguirem fantasia gratuita*”. Por fim, o afamado sambista confessou: “*Eu também participei desses carnavais, fui corista, fui solista, fui ensaiador e fui compositor*”.¹⁷⁰

Os nomes mais destacados na folia das ruas eram os que mais acumulavam funções nos blocos. Ao se tornarem afamados, esses festeiros, como o próprio Lupicínio, garantiam publicidade, visibilidade e respeitabilidade para grupos cujos integrantes possivelmente passariam, de outra forma, despercebidos pela imprensa. Aos nomes mencionados por Lupicínio – além dele próprio – é possível acrescentar outros, tão preocupados quanto ele no que dizia respeito à apresentação dos blocos.

Em entrevista ao jornal *A Federação*, o senhor Januário de Souza, diretor dos Tesouras, reclamou da “*avalanche de dificuldades*” enfrentada pelo grupo em 1936, a qual derivava basicamente da falta de dinheiro para pagar os integrantes de sua estudantina. “*Hoje*

¹⁶⁸ *Diário de Notícias*, 01.03.1935, p. 09.

¹⁶⁹ A trajetória de Lupicínio Rodrigues será abordada no Capítulo III desta dissertação.

¹⁷⁰ *Última Hora*, 25.02.1963, p. 15.

em dia os foliões são quase todos profissionais e só entram nos ranchos mediante pagamento”, declarou o esforçado diretor. “*Não bastasse a falta de dinheiro – que existe aliás em outros blocos também*”, houve um desentendimento entre alguns componentes, enfraquecendo o conjunto para o carnaval daquele ano, alegou Januário. A obtenção de verbas era um dos principais motivos de preocupação para aquele e outros diretores de blocos, pois os músicos profissionais pagos eram os responsáveis – ao lado dos ensaiadores – por manter em alto nível a execução pública das músicas e melodias.

Januário de Souza, todavia, estava preocupado não só com a qualidade dos seus instrumentistas, mas também com a aceitação pública das composições produzidas pelo bloco. Para atingir esse objetivo, Januário contava com um grande trunfo. “*As nossas músicas não são numerosas*”, disse ele; “*devido, contudo, à inspiração do maestro João Pena [de Oliveira], do 7º Batalhão de Caçadores, têm qualidades para agradar, aos menos aos nossos torcedores*”.¹⁷¹

João Pena de Oliveira era um militar negro, músico, maestro, diretor e ensaiador de vários blocos. Como regente, dirigia a referida banda do 7º Batalhão, à frente da qual, em 1937, ganhara um concurso musical realizado pela Liga de Defesa Nacional.¹⁷² A fama e a visibilidade pública de João Pena eram requisitadas por vários blocos, rendendo notoriedade e publicidade na imprensa aos grupos que com ele pudessem contar.¹⁷³ A regra predominante entre os blocos era a de que eles deveriam ter um repertório próprio e variado a fim de satisfazer o gosto do público em geral e o dos torcedores em particular. Nesse sentido, as melodias exclusivas poderiam atuar como forma de identificação e de diferenciação desses agrupamentos.

Em 1936, João Pena atuou junto ao Bloco Seu Julinho, o qual era composto em grande parte por operários e tinha sede no arrabalde São João – região da cidade localizada no Quarto Distrito, um bairro fabril.¹⁷⁴ Em entrevista ao *Correio do Povo*, ele fez algumas observações sobre o grupo: “*a orquestra está integrada por muitos elementos e contamos ainda com um coro de moças que a julgar pelos ensaios será um sucesso. [...] Tenho confiança tanto na estudantina como no corpo coral*”. João Pena, que contava com larga experiência como músico militar, acumulou as funções de diretor, regente e ensaiador daquele

¹⁷¹ *A Federação*, 21.02.1936, p. 07.

¹⁷² *Correio do Povo*, 20.02.1938, p. 17.

¹⁷³ João Pena de Oliveira mantinha relações com diversos grupos de foliões. Como maestro do bloco Os Vampiros, realizando uma visita à imprensa, ver: *A Federação*, 17.02.1933, p. 03; para sua atuação como diretor da Escola de Samba Loucos de Alegria, ver: *Diário de Notícias*, 13.02.1940, p. 05; para homenagem a ele prestada pelo bloco Ideal no Areal da Baronesa, ver: *Correio do Povo*, 05.02.1942, p. 08; para sua atuação como membro de uma comissão julgadora, ver: *Correio do Povo*, 24.02.1946, p. 08.

¹⁷⁴ A região conhecida como Quarto Distrito será enfocada no Capítulo III.

bloco carnavalesco. Sua competência, em princípio, garantia a qualidade musical de qualquer grupo burlesco e, conseqüentemente, aceitação por parte da imprensa e do público. Em outro trecho, Pena declarou: “*Seria vaidade referir-me às produções musicais, por serem todas de minha autoria*”.¹⁷⁵ Ou seja, além das suas habilidades como técnico musical, ele também pôs em prática sua criatividade como compositor. Sua participação rendeu publicidade àquele bloco composto, em grande parte, por operários que, em outros dias do ano, dificilmente apareceriam nas páginas dos jornais.

Do ponto de vista dos foliões de rua, as relações com a imprensa eram importantes porque delas dependia tanto a publicação de notas divulgando as suas atividades burlescas quanto a reprodução das letras de sambas e marchas que geravam a fama dos compositores e ensaiadores, como João Pena, Lupicínio Rodrigues e muitos outros, bem menos famosos.¹⁷⁶ Isso fazia com que os mais criativos foliões – leia-se, os que melhor se adaptavam aos valores e padrões estéticos dos jornalistas – e suas canções se tornassem conhecidos do público em geral e dos torcedores em particular, possibilitando que as melodias próprias e exclusivas atuassem como fator de identificação dos blocos. Para os grupos de foliões, era significativo o ganho simbólico obtido através da manutenção de uma “proximidade” com a imprensa (embora essa proximidade nem sempre fosse harmoniosa).

Neste sentido, alguns exemplos desta busca de aproximação são bastante esclarecedores. O Bloco Espinho, composto em grande parte por operários, pretendia animar anualmente a população do Quarto Distrito em seus desfiles. Para tanto, o grupo contava com Décio Carlos Pereira, compositor; João Sachini, cantor referido como “*conhecido garganta de ouro*” e a solista negra Juracy Corrêa. Em 1936, eles percorreram as principais ruas dos bairros Navegantes e São João, depois se dirigindo à Rua dos Andradas com a finalidade de

¹⁷⁵ *Correio do Povo*, 09.02.1936, p. 10.

¹⁷⁶ As relações com a imprensa eram bastante importantes para os foliões da cidade. O rancho Não Sei, composto por moradores do Areal da Baronesa, foi classificado por um jornalista como “*rancho batucado*”. O grupo teve publicado na imprensa o samba-canção “*Parece Mentira*”, de autoria do pandeirista e ensaiador Darcy Oliveira em parceria com o compositor Edmundo Vaz, ver: *A Federação*, 10.01.1933, p. 02; Antunes de Oliveira, compositor e folião dos Tesouras, dedicou uma marcha a um dos ensaiadores do mesmo bloco, o maestro Alberto Martimiano, recebendo a tão almejada publicação, ver: *Diário de Notícias*, 17.01.1934, p. 10; Em conseqüência da visita feita ao *Diário de Notícias*, os Turunas puderam ver a letra de uma das canções entoadas por Horacina Correa publicada na imprensa. É o caso do samba “*Batuqueira*”, cuja letra e música eram de autoria do compositor, ensaiador e maestro Pedro Raimundo, ver: *Idem*, 10.02.1934, p. 10; Dois compositores do bloco Divertidos Atravessados, Diógenes Batista e Gomercindo Amaral (o “*Mulatório*”), tiveram a letra de uma marcha publicada, ver: *Ibidem*, 11.02.1934, p. 07; Por escreverem um samba em homenagem à aclamada solista dos Turunas, Horacina Correa, o compositor João Inocêncio em parceria com o ensaiador e diretor Ernesto Siqueira, ambos do bloco Janjão Está Amarrado, puderam ver sua letra publicada, ver: *Ibidem*, 11.02.1934, p. 06; O bloco Sai Mas Custas, composto por moradores do arrabalde São João, no Quarto Distrito, tiveram uma de suas composições publicadas, ver: *Ibidem*, 10.02.1934, p. 09; Em visita à imprensa, Carusinho, compositor dos Turunas, foi agraciado com a publicação da letra do samba “*Quarta Feira*”, de sua autoria, ver: *A Federação*, 12.02.1936, p. 05.

visitar as redações do *Correio do Povo*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Manhã*.¹⁷⁷ O Grupo X do Problema, integrado por negros da Colônia Africana, saiu às ruas no carnaval de 1938 cantando as músicas produzidas por seu ensaiador, Péricles Simões Pires. “*Meu sangue*” foi a melodia dedicada à *Folha da Tarde*; “*Manoel*”, ao *Correio do Povo*; “*X do gato*”, às estações de rádio, e “*Não quero*”, oferecida aos grupos carnavalescos co-irmãos da Colônia Africana. Conforme o deslumbrado jornalista que relatou a visita do X do Problema, um de seus solistas era conhecido como “*Negreiros, o imperador do samba*” e tinha “*voz de ouro*”. Ele foi um dos que mais se destacou durante os passeios pelo centro da cidade, realizados a fim de cumprimentar “*os jornais da metrópole*”.¹⁷⁸ Os Tesouras, ensaiados por João Pena em 1938, visitaram o *Correio do Povo* depois de participar do concurso organizado no Parque Farroupilha e cantaram diversas melodias em homenagem aos redatores daquela folha.¹⁷⁹ Nenhum desses grupos burlescos passou em branco pela imprensa: todos foram noticiados, elogiados, bem vistos, recebendo publicidade e visibilidade para os seus festejos, que eram anunciados através de notas enviadas pelos próprios integrantes dos blocos às redações de jornal.

Embora os blocos fossem majoritariamente compostos por homens, as canções eram entoadas por indivíduos de ambos os sexos. Em Porto Alegre, a mais famosa solista era negra e pertencia aos Turunas: Horacina Corrêa. Ela iniciou sua carreira de cantora naquele bloco e consolidou sua fama nas rádios locais, chegando a atuar como atriz em um filme de carnaval.¹⁸⁰ À semelhança de João Pena e Lupicínio Rodrigues, Horacina era capaz de atrair a atenção da imprensa e do público, destacando-se, principalmente, devido à sua habilidade como cantora, conferindo visibilidade e publicidade para os Turunas nos jornais da cidade. Diferentemente do maestro e militar negro, ela emprestava suas capacidade artística somente aos Turunas, facilitando para o público a identificação de seu destacado nome na imprensa associado àquele bloco da Colônia Africana.

A parte musical, entretanto, não era a única preocupação dos diretores e ensaiadores de blocos. João Pena, por exemplo, declarou em entrevista: “*As fantasias estão sendo confeccionadas com apurado gosto, além de serem muito custosas*”.¹⁸¹ Tal preocupação com as roupas usadas nas apresentações públicas era compartilhada com muitos outros foliões. O cordão carnavalesco Pois Olha, por exemplo, era composto por moradores negros do Areal da

¹⁷⁷ *Correio do Povo*, 15.02.1936, p. 07.

¹⁷⁸ *Idem*, 27.02.1938, p. 12.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ A trajetória de Horacina Corrêa será abordada no Capítulo III.

¹⁸¹ *Correio do Povo*, 09.02.1936, p. 10.

Baronesa e sua “caverna” se situava na Rua Miguel Teixeira. No carnaval de 1933, eles enviaram uma nota ao *Diário de Notícias*, na qual anunciaram a coroação de sua rainha em um cinema da cidade. O anúncio dizia que, para aquele evento, todos os componentes do grupo apresentar-se-iam “*elegantemente uniformizados no seu lindo fardamento de legionários turcos*”.¹⁸²

Carusinho, o compositor branco de um bloco majoritariamente composto por negros – Os Turunas –, também reclamou da crise financeira que assolava o seu bloco em 1936. Em visita ao jornal *A Federação*, ele comentou sobre a falta de entusiasmo entre “*cordões de nome feito*”, como Turunas, Prediletos, Passa Fome e Vampiros, que ameaçavam não participar do carnaval daquele ano por falta de dinheiro. Carusinho declarou: “*um cordão para sair à rua gasta em três dias cinco ou seis contos [de réis]. As fazendas para as fantasias são caras e os músicos, com raras exceções, são profissionais, querem salário para ensaiar e para brincar*”.¹⁸³

Como se pode perceber, as preocupações com custos giravam em torno de dois elementos principais: os instrumentistas e os trajes festivos. Ambos denunciam a importância que os próprios foliões atribuíam à sua auto-imagem pública e ao desempenho carnavalesco durante os desfiles. A preocupação com as verbas, nesse caso, estava associada também à auto-exigência de desfilar com belas e bem feitas fantasias – elementos que não podiam ser isolados da qualidade musical. Para os festeiros negros, usar belos trajes era também uma forma de buscar aceitação.¹⁸⁴

Hemetério de Barros, folião porto-alegrense que se envolveu na fundação de vários grupos carnavalescos entre as décadas de 1940 e 1950, escreveu sobre Os Tesouras em suas memórias. Nas palavras de Hemetério, “*o porta-estandarte do bloco dos Tesouras era o seu José Machado, popularmente conhecido como ‘Zé Barbeiro’, devido à sua profissão. A sua barbearia localizava-se na Rua José do Patrocínio, quase esquina com a Avenida Venâncio Aires*”. O indivíduo responsável por carregar nos desfiles públicos o emblema que, à semelhança das músicas próprias, servia para identificar os blocos tinha seu estabelecimento

¹⁸² *Diário de Notícias*, 12.02.1938, p. 08.

¹⁸³ *A Federação*, 12.02.1936, p. 05.

¹⁸⁴ A busca por aceitação através dos trajes podia ser percebida fora do período carnavalesco. A Jazz Band Espia Só, por exemplo, era um grupo composto exclusivamente por músicos negros, moradores da Colônia Africana. Alguns de seus integrantes, como Marino dos Santos, Flávio Corrêa (esposo de Horacina Corrêa) e Albino Rosa também integravam o bloco Os Turunas. De acordo com o músico e pesquisador Hardy Vedana, os integrantes daquela *jazz band* preocupavam-se intensamente com a imagem pública do grupo. Para que as apresentações do conjunto fossem “*coroadas de êxito total*” era necessário que o figurino fosse “*rigoroso*”, observou Vedana. Quando tocavam em “ambientes de gala”, trajavam smoking; em outros eventos, seus trajes eram compostos por um casaco azul-marinho com botões de madre-pérola, gravata borboleta, calça cor de creme e um lenço vermelho no bolso do paletó. HARDY, Vedana. *Jazz em...* Op. Cit., p. 19.

comercial em um território associado pelos contemporâneos ao carnaval popular: a Cidade Baixa. Em relação a Zé Barbeiro, Hemetério destaca que “*as fantasias que ele usava, como condutor do pavilhão máximo, eram de muito luxo*”.¹⁸⁵ Note-se que, embora Os Tesouras constituíssem um grupo considerado “popular”, a memória de Hemetério faz referência justamente ao luxo da fantasia de um indivíduo específico, descartando outros aspectos que poderiam ter sido lembrados. Portanto, mesmo um “folião popular” poderia desejar vestir-se luxuosamente, buscando ser bem visto por seus pares e pelo público.

A preocupação com os músicos, os trajes e o custos que ambos demandavam não era um fenômeno isolado, conforme indicam as declarações de Januário de Souza, João Pena de Oliveira, Carusinho e, de certo modo, as memórias de Hemetério de Barros – afinal, a fantasia do barbeiro José Machado não deve ter sido barata. Todavia, mais importante do que isso é perceber que tal preocupação estava associada à busca de beleza, luxo e refinamento. Enfim, estava associada à imagem pública que os grupos de foliões negros desejavam transmitir para si e para os outros. Se, de um lado, os clubes do centro da cidade proibiam a entrada de pessoas que costumavam usar trajes “feios” e “baratos”, de outro, muitos excluídos daquelas festas viam luxo e beleza nas próprias fantasias. Para os foliões que ficavam de fora dos bailes “grã-finos”, os trajes festivos eram bastante custosos – financeira e simbolicamente. Seu pagamento podia ser realizado, por exemplo, através de muambas cujos contribuintes – à semelhança daquele respeitável cavalheiro que contou na ponta dos dedos os dias que faltavam para a festa – nem sempre viam com bons olhos os pedintes (ainda mais quando estavam “mal” fantasiados).

As fantasias e as músicas, entretanto, não eram os únicos elementos que preocupavam os grupos de foliões nas suas aparições públicas: o próprio modo como eles se apresentavam nas ruas indica que a *performance* festiva guardava importantes significados, merecendo uma significativa atenção. Eis como, em 1948, a *Revista do Globo* descreveu um desfile carnavalesco: “*Rigidamente marciais, os blocos se lançaram à ofensiva. Tempo para a ação: limitado. Mas a classe da tropa garantiu a vitória*”.¹⁸⁶ Essa comparação explícita com um modo de organização militar, denotando disciplina e marcialidade, não foi exclusiva do jornalista da época, pois também aparece nas memórias de Hemetério de Barros, indivíduo que participou diretamente dos folguedos. Segundo ele, as estudantinas musicais deveriam contar com “*boas marchas-rancho e fantasias padronizadas*”. Seus integrantes, “*um marchando atrás do outro, como se fossem militares*”, constituíam, assim, um modo de

¹⁸⁵ BARROS, Hemetério. *Memórias de...* Op. Cit., p. 09.

¹⁸⁶ *Revista do Globo*, 13.03.1948, p. 38.

desfile classificado pelo autor como “*extraordinariamente bonito*”.¹⁸⁷ Ao que parece, a preocupação com a atuação carnavalesca chegava ao nível do controle sobre a própria gestualidade e a marcialidade dos movimentos corporais. Embora os indícios nesse sentido sejam bastante escassos, a preocupação com a disciplina não pode ser isolada daquelas relativas às fantasias padronizadas, ao desempenho dos músicos profissionais, às melodias próprias.¹⁸⁸ Tudo isso indica a importância dada ao desempenho festivo em desfiles públicos, à auto-imagem e à que os espectadores poderiam fazer desses blocos – fossem esses espectadores os torcedores ou os homens da imprensa.

Entretanto, as relações com os jornalistas nem sempre se baseavam em elogios, e isso pode ser um indício de que os foliões das ruas nem sempre levavam em consideração as opiniões desses profissionais.

Um jornalista de *A Federação* que assistiu a um concurso de blocos escreveu uma nota intitulada “*Piparotes de Pierrot*”, dirigida aos Turunas. Mesmo que aquele grupo da Colônia Africana fosse consensualmente bem visto pela imprensa, isso não impediu que o cronista fizesse um duro comentário em relação à organização do seu coral. O “piparote” foi, assim, endereçado ao ensaiador do bloco: “*Francamente, o senhor é um homem destituído de bom gosto. Parece até brincadeira, mas é a puríssima verdade: Horacina Corrêa, num dos sambas executados, auxilia o coro, enquanto que um folião pouco vistoso e sem voz... banca o solista! Francamente...*”¹⁸⁹ O redator, que assinou apenas “Y.”, emitiu uma crítica em relação à performance musical dos Turunas. Ao que parece, na avaliação do cronista, faltavam ao ensaiador daquele grupo conhecimentos mais aprofundados sobre a organização de um coral, o que resultava em “mau gosto”.

É difícil avaliar até que ponto as opiniões e os palpites dos homens de jornal eram aceitos ou recusados por grupos de festeiros que buscavam, justamente, aceitação, visibilidade e reconhecimento. Entretanto, é certo que quando os foliões não se enquadravam nos critérios estéticos e morais dos jornalistas, esses se sentiam à vontade para fazer suas críticas, com mais ou menos leveza: “*O estilo funerário deve ser banido das músicas dos nossos cordões*”, vociferou mais adiante o mesmo articulista que antes criticou o diretor dos Turunas. Enfim, os profissionais da mesma imprensa que tornava públicos derramados elogios a determinados

¹⁸⁷ BARROS, Hemetério. *Memórias de...* Op. Cit., p. 11.

¹⁸⁸ Mesmo em período posterior ao analisado nesta dissertação é possível encontrar indícios relativos à disciplina e à marcialidade dos blocos. Em meados da década de 1950, um jornalista do *Correio do Povo* mandou um recado para os grupos de foliões das ruas: “*E mais uma vez, chamamos a atenção dos blocos: deixem de lado a cadência militar*”. Ao contrário dos relatos que elogiam aquele tipo de postura, o jornalista pediu que se abandonasse a “cadência militar”, coisa que provavelmente não era bem vista por ele. *Correio do Povo*, 01.02.1955, p. 09.

¹⁸⁹ *A Federação*, 23.02.1933, p. 02.

grupos e carnavalescos não se eximiam de elaborar caracterizações depreciativas acerca de certos aspectos dos blocos locais, embora fosse exatamente isso o que os foliões tentavam evitar. E essas depreciacões feitas durante o tríduo momesco reproduziam, na maioria das vezes, representações sociais que se abatiam sobre os foliões durante o ano inteiro.

As opiniões dos jornalistas nem sempre ficavam no mesmo nível daquele “piparote”. Na verdade, podiam manifestar certos estigmas socialmente difundidos em relação, por exemplo, aos compositores. Um redator que assinou apenas “S. S.” nas páginas de *A Federação* declarou em tom poético: “*O carnaval é um grande estímulo para os compositores de samba. Quando se aproxima a tradicional festa popular começam logo a aparecer os sambas, todos eles com um sabor de vadiagem e de lirismo malandro, que se prolongam, em constante voga, por todo o ano*”.¹⁹⁰ Apesar de S.S. manifestar um certo fascínio pelo que, para ele, era a “tradicional festa popular”, pode-se perceber em seu ponto de vista a sutil reprodução de algumas qualificações nem tão positivas, como as de vadio e malandro.

É importante perceber que, apesar da busca por relações harmoniosas e de proximidade com a imprensa, os blocos e seus compositores nem sempre encontravam nela a mesma postura acolhedora. Havia os jornalistas que lhes eram simpáticos e outros nem tanto assim, e a duas posturas podiam coexistir.

S. S., por sua vez, escreveu mais adiante que o samba era algo “*onde a alma do vagabundo feliz se derrama em melodias espontâneas*”. A busca dos foliões por visibilidade e aceitação nas páginas da imprensa certamente não era compatível com a caracterização de seus compositores como gente com “*alma de vagabundo feliz*”, muito menos com a qualificação de suas melodias como portadoras de “*um sabor de vadiagem*” ou de um “*lirismo malandro*”. O trabalho duro dos ensaiadores, diretores e – por que não? – dos próprios foliões indicam o contrário. Era em busca de projeção, aceitação e com intenção de combater estigmas como esses que os blocos buscavam uma aproximação harmoniosa com a imprensa, embora nem sempre conseguissem. As imagens depreciativas construídas por S.S., entretanto, foram bastante brandas, “disfarçadas” pela exaltação da folia. Havia, sem dúvida, outras muito mais duras.

Um bom exemplo pode ser encontrado em um artigo intitulado “*O violão e o samba*”, escrito pelo jornalista Berillo Neves, do *Correio do Povo*, durante o carnaval de 1937. Neves estava indignado com “*os elogios fáceis de alguns cronistas ingênuos à bagaceira musical*” constituída pelos sambas e seus compositores. “*Batuques de pretos*

¹⁹⁰ Idem, 02.03.1936, p. 03.

desocupados enchem quase todas as estações” de rádio, declarou ele. Isso o levou a concluir que o Brasil marchava para a *“africanização definitiva”* de sua arte, coisa inaceitável em seu ponto de vista. Os sambas seriam produzidos, segundo Neves, por *“legiões de compositores famintos de celebridade”*, e, nesse sentido, o articulista não poderia estar mais correto: os compositores e seus blocos, de fato, buscavam “celebridade”. Entretanto, sua ignorância em relação aos sentidos que produzir músicas de carnaval tinha para sujeitos socialmente marginalizados (classificados por Neves como *“pretos suarentos”*) impedia que ele percebesse a importância de receber elogios (nem tão *“fáceis”*) ou de ter uma composição tocada em uma rádio ou sua letra publicada em um periódico. Sua incompreensão, porém, não se abateu somente sobre os compositores masculinos. Ao final do artigo, Neves concluiu que *“o Brasil perdeu, atraídas pela glória radiofônica, algumas de suas melhores cozinheiras”*. Eram as *“celebridades pretas, especialistas em sambas”*, as *“artistas de cabelo insubmisso”*, as *“cantoras semi-escuras ou escuras de todo”*.¹⁹¹ Enfim, na opinião de Neves, mulheres negras, como Horacina Corrêa, não deveriam buscar reconhecimento, visibilidade e aceitação, mas se contentarem em permanecer restritas às cozinhas de suas patroas.

Um jornalista de *A Federação*, que não se identificou, estava preocupado especificamente com os sambas produzidos para o carnaval de 1934. Tal preocupação motivou a escrita de um longo artigo, no qual foram reproduzidas imagens sociais depreciativas que recaíam especificamente sobre os foliões pobres. Em relação àquele gênero musical, o jornalista questionou: *“que dizem, no entanto, as letras que os acordes enfeitam?”*. Ele mesmo tratou de responder: *“coisas hediondas, quase sempre, e que oscilam entre as insinuações, frascarias, as grosserias e os reflexos da brutalidade da vida em ambientes equívocos”*. As composições de carnaval, segundo ele, faziam alusões *“à mulher objeto de comércio nos varejos do pecado”*, às *“amantes que gostam de pancada, as divas de malandros”*; eram *“frutos da musa vadia”*, produto de gente que habitava *“os sítios sombrios da miséria”*. Em seu ponto de vista, o samba era uma personificação, *“um desviado, que reclama uma enérgica polícia de costumes”*. Entretanto, sua opinião era a de que não precisava ser assim, desde que fosse possível fazer samba *“sem precisar da falta de gramática, dos termos suspeitos e da imoralidade dos assuntos de monturo”*. Além deste gênero musical, o próprio carnaval também foi alvo de suas críticas. Segundo o autor do artigo, os dias dedicados a Momo constituíam um momento em que vinha à tona *“o malandro,*

¹⁹¹ *Correio do Povo*, 14.02.1937, p. 05.

*terror dos mocambos, explorador de mulatas, galã de espeluncas”, “o vagabundo que canta com cinismo o desprezo ao trabalho, a glória da ociosidade e do vício”.*¹⁹²

Jornalistas como estes construíam uma imagem altamente depreciativa acerca do que, para eles, eram os foliões negros e pobres, bem como de seu universo social e cultural. Sobre certos compositores de sambas carnavalescos e seus animados seguidores pesavam estigmas como o de “vagabundos”, “marginais”, “vadios”, “brutos”, “violentos” e “miseráveis”, que precisavam sofrer a ação de uma “policia de costumes”. Em conjunto, todas essas qualificações negativas manifestam uma concepção segundo a qual samba e carnaval eram coisas de gente que, devido à sua baixa condição sócio-econômica, apresentava formas de comportamento deselegantes e pouco civilizadas. De outro lado, se esses duros estigmas recaíam sobre os segmentos mais pobres da cidade ao longo de todo o ano, o carnaval oferecia um momento no qual eles poderiam ser combatidos e revertidos.

¹⁹² *A Federação*, 10.02.1934, p. 02.

Capítulo II – Entre carros e caminhões: os corsos carnavalescos

2.1 – Diante dos olhos atônitos do poviléo metropolitano: os corsos das elites

O objetivo deste capítulo é analisar a prática dos desfiles de carros durante os dias consagrados a Momo, os chamados corsos. Lançar luz sobre as práticas e significados expressos por orgulhosos foliões que se exibiam pelas vias públicas da cidade no alto de seus veículos evidenciou que as elites nem sempre permaneciam restritas aos salões durante o tríduo momesco. E, por outro lado, tornou explícito – mais uma vez – que a busca por distinção não era um monopólio daqueles que se consideravam a “alta sociedade” da capital gaúcha. Como ela, também realizavam corsos muitos grupos de foliões “menos nobres”, principalmente negros. A prática dos corsos, nesse sentido, era extremamente significativa porque colocava em contato (em conflito e em posições hierárquicas) diferentes sujeitos sociais. Assim, focar os corsos permitiu perceber, sob outro ângulo, que o carnaval não era nem “essencialmente popular” nem uma festa “irmanadora” de todos os brasileiros (ou de todos os porto-alegrenses).

Em Porto Alegre, durante a segunda metade do século XIX, surgiram (como já foi mencionado anteriormente) duas grandes sociedades carnavalescas: Esmeralda e Venezianos. De acordo com Alexandre Lazzari, essas agremiações foram fundadas por oposição às festas “populares”: “*contra aquela diversidade incômoda das ruas foi que se levantaram os defensores de um ‘Carnaval’ culto e sofisticado, portador de um significado único e superior, privilégio de uma elite selecionada*”.¹⁹³

As sociedades Esmeralda e Venezianos pretendiam se diferenciar das massas. Esse diferencial seria definido especialmente pela segregação entre aqueles que *deveriam desfilar* e aqueles que *deveriam assistir*. Para seus membros, esse era um dos principais objetivos dos desfiles.¹⁹⁴ Na década de 1930, a Sociedade Venezianos já não existia. A Esmeralda, entretanto, permaneceu como uma agremiação das elites locais, e gabava-se de ser “antiga” e “tradicional”. Nesse sentido, no carnaval de 1934, o *Diário de Notícias* anunciou o baile daquela agremiação nos seguintes termos: “*essa maravilhosa festa será uma das mais belas expressões de sociabilidade, elegância e distinção da própria vida da metrópole gaúcha*”.¹⁹⁵ Dois anos depois, o *Correio do Povo* afirmou que a “*veterana Sociedade Esmeralda*”

¹⁹³ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 29.

¹⁹⁴ Idem, p. 103.

¹⁹⁵ *Diário de Notícias*, 06.01.1934, p. 09.

apresentava “*destacadas atuações*” em “*todos os carnavais realizados em nossa capital, desde o século passado*”.¹⁹⁶ O século XIX ficou para trás, mas as festas carnavalescas da Esmeralda em meados dos anos 30 permaneciam luxuosas e seus corsos tinham por objetivo evidenciar tal distinção. Aquela agremiação, através da imprensa, tentava fazer crer em uma continuidade nunca interrompida, quando, na verdade, já havia cessado suas atividades no início do século XX.¹⁹⁷ No carnaval de 1936, um jornalista decretou que “*toda a grandiosidade das festas passadas*” seriam “*revividas*”. Entretanto, disse também que essas tentativas da Esmeralda constituíam “*ecos que o passar dos dias vai apagando*”.¹⁹⁸ Nesse sentido, é extremamente significativa a presença dessa agremiação ao longo da década de 1930: ela evidencia uma tentativa, por parte de alguns setores das elites locais, de reviver glórias passadas e de atribuir às massas uma postura festiva coadjuvante.

Embora os corsos e seus significados tivessem origem no século XIX, foi possível encontrá-los no período aqui analisado:

“Estamos certos de que o grande baile à fantasia da Esmeralda, esplendidamente organizado, irá exceder a toda e qualquer expectativa, evocando admiravelmente as antigas tradições da velha e distinta sociedade. Precedendo o grandioso baile de sábado, será organizado um extenso curso de gala que desfilará pelas principais artérias da capital, dirigindo-se em seguida para o Clube Caixeiral, iniciando-se então, após a entrada triunfal da rainha, a grande noite carnavalesca esmeraldina”.¹⁹⁹

O trecho citado acima, veiculado pelo *Correio do Povo* em 1932, indica uma continuidade em relação ao século XIX. Antes das festas em recintos fechados, era hábito de esmeraldinos e venezianos desfilarem pelas principais ruas e maiores avenidas do Centro de Porto Alegre, com a finalidade de serem vistos, aplaudidos e reconhecidos pelas “massas” – que ficavam de fora dos seus bailes.²⁰⁰ Eis aí o principal objetivo dos corsos realizados pelas elites: a busca por visibilidade e reconhecimento social. Esse era um costume compartilhado pelas agremiações da “alta sociedade” porto-alegrense. Ao longo da década de 1930, foi possível encontrar indícios de que algumas parcelas das elites locais *ainda* pretendiam desfilarem para o povo assistir: as massas não eram vistas por elas como sujeitos da festa.

Associações como Clube Jocotó, Clube do Comércio, Sociedade Filosofia, Sociedade Gravatinhas, *Country Club*, Sociedade Leopoldina, Clube Juvenil, *Yatch Club*, Clube

¹⁹⁶ *Correio do Povo*, 13.02.1936, p. 10.

¹⁹⁷ É preciso deixar claro que a Sociedade Esmeralda, devido a diversas dificuldades econômicas e à falta de colaboração de seus próprios sócios, já tinha interrompido suas atividades no início do século XX. De acordo com Lazzari, a conotação elitista desta agremiação fica evidente no modo como eram descritas, já próximo de seu fim, as massas que não mais lhe dedicavam uma admiração passiva: “*vulgo chato e rafado*”. LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 150-151; p. 154.

¹⁹⁸ *Correio do Povo*, 09.02.1936, p. 10.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 03.02.1932, p. 05.

²⁰⁰ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 114.

Dinamite, Sociedade *Oxford* – entre outras, já exaustivamente mencionadas – eram agremiações privadas que se caracterizavam por fazer um carnaval reconhecidamente “grã-fino”, “aristocrático” e, principalmente, elitista. De acordo com Íris Germano, os integrantes daqueles clubes “*almejavam serem reconhecidos como uma elite que se diferenciava do povo das ruas e de seus costumes grosseiros e primitivos*”.²⁰¹

No período aqui pesquisado, foi possível encontrar indícios de que a antítese “*elites versus massas*” estava associada também à prática dos desfiles em automóveis antes de eventos em recintos privados.²⁰² Isso pode ser percebido, por exemplo, em uma nota intitulada “*Corsos realizados ontem por várias sociedades locais*”, publicada no ano de 1934 pelo jornal *A Federação*:

“Ontem, as distintas sociedades locais, Filosofia, Esmeralda, Leopoldina, Gravatinhas, Casemiro de Abreu e Gaúchos Carnavalescos, antes de iniciarem os seus grandiosos bailes, fizeram lindos corsos pelo centro da cidade, percorrendo as principais ruas da capital. Enorme massa de povo aplaudiu com calor o desfile de todos os carros”.²⁰³

Em vez de ser uma festa que, ao “subverter hierarquias”, permitiria que “todos” se “igualessem”, o carnaval servia de suporte para o reforço de diferenças sociais, evidenciando práticas e significações muito distintas daquelas ressaltadas por abordagens que tratam o tríduo momesco como um símbolo de identificação nacional. Nesse sentido, a nota permite perceber diferenças entre os que se exibiam do alto de seus carros e os pedestres que assistiam e aplaudiam. A Sociedade Esmeralda estabeleceu uma espécie de vínculo ou continuidade entre alguns costumes das elites locais do final do século XIX e os de várias agremiações que surgiram posteriormente.

Em 1931, por iniciativa de diversos jornalistas, foi realizado um concurso (já mencionado anteriormente) para escolher, entre as “*senhoritas das sociedades*”, a rainha do carnaval de Porto Alegre, conforme noticiou *A Federação*. O Atlético Bancário Clube obteve a honra de ver uma de suas ilustres sócias, Suelly Ferreira, escolhida como soberana. Aquela senhorita, porém, não estava sozinha: Ilka Poeta, da Sociedade Esmeralda; Julieta Botelho, da Sociedade Leopoldina; Noelly Martins, da Sociedade Filosofia; e Leonor Teixeira, do Clube Jocotó, eram as suas princesas. Elas realizaram exposições públicas em passeios de automóvel

²⁰¹ GERMANO, Íris. *Rio Grande...* Op. Cit., p. 107.

²⁰² Para Norberto Bobbio, a noção de “elite” comporta uma concepção desigual da sociedade e um desprezo pelas massas por parte desse grupo. Essa mesma noção permite formular a antítese “*elites vs massas*”, segundo a qual apenas o primeiro grupo deve ser composto por atores sociais. BOBBIO, Norberto. “Elites, teoria... Op. Cit., p. 387. Embora tal reflexão teórica não tenha sido formulada para analisar o carnaval, ela é útil por sugerir que as desigualdades presentes em outros aspectos da vida social também podiam ser reproduzidas nas práticas carnavalescas. Tal concepção da festa, baseada em duas formas distintas de atuação, é nitidamente elitista, estabelecendo hierarquias entre diferentes participantes.

²⁰³ *A Federação*, 12.02.1934, p. 02.

pelo centro da cidade e também por bairros cujos carnavais eram considerados “populares”: Rua João Alfredo, na Cidade Baixa, e Avenida Eduardo, no Quarto Distrito.²⁰⁴ Em outro carnaval, de acordo com um jornalista de *A Federação*, também passou pela João Alfredo o “*curso da apreciada Sociedade Oxford*”, cujos integrantes ostentavam “*novas e ricas fantasias*”; depois desse desfile, tiveram vez os “*divertimentos populares*”.²⁰⁵ Em 1933, a já referida rua esteve bastante movimentada. Um outro jornalista, embora não tenha referido quem desfilou, estabeleceu uma nada desprezível diferenciação. Para assistir a “*passagem de ricos e bem ornamentados veículos carnavalescos*” pela João Alfredo, “*houve extraordinária concorrência de povo*”. Em suas palavras, lá estava presente uma “*avultada massa popular*”.²⁰⁶

Durante a década de 1930, fosse no centro de Porto Alegre, na Cidade Baixa ou no Quarto Distrito, os cursos colocavam, de um lado, os “*ricos e bem ornamentados veículos*” e, de outro, a “*avultada massa popular*”, o “*povo*” anônimo das ruas. Essa proximidade entre “*desiguais*”, todavia, não era nenhuma novidade. De acordo com Maria Cunha, o sentido mais geral dos cursos cariocas realizados durante a segunda metade do século XIX residia na intenção de ostentar a condição social elevada de seus participantes, diferenciando-os das massas que se divertiam pelas mesmas ruas. Entretanto, “*o esforço diferenciador exigia a presença do outro – o inferior e desigual – como condição de sua auto-afirmação*”.²⁰⁷ A importância das exposições públicas em automóveis residia no fato de colocar em contato nas vias públicas os grupos sociais que, nas festas privadas, ficavam separados. E isso não significava uma supressão da hierarquia e da desigualdade. Por outro lado, a intenção festiva de manifestar (e reforçar) diferenças sociais podia coexistir com outros objetivos.

C. Lira, o já conhecido jornalista de *A Federação*, realizou reflexões bastante significativas acerca do tríduo momesco e dos desfiles públicos em automóveis, como aqueles realizados pelas agremiações mais elitistas de Porto Alegre. Ele atribuiu objetivos bem específicos à prática dos cursos durante os festejos de 1933:

“Um carnaval que representasse em carros alegóricos os costumes antigos dos povos, que exprimisse na música os sentimentos nacionais, que mostrasse em símbolos as civilizações passadas, seria um carnaval útil, instrutivo. E tudo que concorre para a utilidade e instrução do povo não deve ser impedido, e sim incrementado. Daí a necessidade de aplaudir-se o carnaval artístico, civilizado”.²⁰⁸

²⁰⁴ *A Federação*, 06.02.1931, p. 02; 10.02.1931, p. 02; 13.02.1931, p. 02.

²⁰⁵ *Idem*, 23.02.1933, p. 02.

²⁰⁶ *Ibidem*, 02.03.1933, p. 03.

²⁰⁷ CUNHA, Maria. *Ecos da Folia...* Op. Cit., p. 101.

²⁰⁸ *A Federação*, 27.02.1933, p. 03.

Diferentes elementos (aparentemente contraditórios) coexistem nesse trecho: carros alegóricos representando costumes antigos, expressão musical de sentimentos nacionais, símbolos de civilizações passadas e festejos instrutivos para o “povo”. Porém, as contradições são apenas aparentes, além de não serem novidade. De acordo com alguns jornalistas porto-alegrenses do final do século XIX, um carnaval cujo sentido era o de expressar “civilização” e “modernidade” tinha um objetivo fundamentalmente pedagógico: instruir e moralizar as práticas carnavalescas das ruas, principalmente aquelas associadas aos mais pobres e incultos. Conforme esse ponto de vista, a exibição pública das elites “civilizadas” e “modernas” era uma ação patriótica, pois promovia os valores do progresso, elevando o Brasil ao nível das nações européias.²⁰⁹

Nesse sentido, as palavras de C. Lira parecem ecoar aquelas concepções. Embora seu ponto de vista não deixe clara uma “perspectiva modernizadora”, é certo que ele era adepto de uma postura pedagógica diante da festa: para ser “civilizado”, o carnaval deveria ser útil e instrutivo, ou seja, precisava exprimir “*sentimentos nacionais*”. E isso poderia ser feito através de carros alegóricos ornados de forma artística, em desfiles para o “povo”. Nesse sentido, é importante perceber que tais noções não eram peculiares àquele jornalista, podendo ser encontradas, de forma concreta, nas próprias exposições dos cursos durante o tríduo momesco.

Foi na madrugada do dia 12 de fevereiro de 1934 que o aguardado curso da Sociedade Ideal da Zona desfilou pela Rua da Praia, no centro da cidade. Manifestando, do ponto de vista do jornalista que narrou o evento, “*grandiosidade*”, “*imponência*” e “*admirável gosto artístico*”, constituiu, por esses motivos, uma “*agradável surpresa para a massa popular*”. Aberto por um estandarte e por um veículo com seus diretores, vinha em seguida um “*esquadrão de clarins montando belos cavalos*”. Depois, o carro da rainha, intitulado “*Glória ao Ideal*”, era dedicado ao major Alberto Bins, prefeito da cidade. “*Esse carro alegórico representava uma evocação mitológica, onde se viam quatro corcéis alados tirando, sobre nuvens, uma majestosa carruagem que avança sempre em busca do futuro e da glória*”, narrou um entusiasmado articulista de *A Federação*. O segundo carro denominava-se, sugestivamente, “*Sonho do Brasil*”, e era representado por um “*vulcão em plena erupção*” juntamente com a figura de um “*índio adormecido*”. Essas alegorias foram dedicadas ao interventor federal no estado, general Flores da Cunha. O terceiro carro homenageava as empresas jornalísticas locais, e nele se podia ler a legenda “*Salve a Imprensa*”.²¹⁰

²⁰⁹ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 89.

²¹⁰ *A Federação*, 12.02.1934, p. 02.

Nesse desfile, a manifestação dos “*sentimentos nacionais*” capazes de caracterizar uma exibição “*útil*” e “*instrutiva*” – para usar os mesmos termos de C. Lira – ficou por conta do carro “*Um sonho de Brasil*” e da figura do “*índio adormecido*”. Entretanto, as representações de cunho patriótico coexistiram com um “*esquadrão de clarins*” e “*corcéis alados*” que constituíam uma “*evocação mitológica*”. Nessas alegorias, deve-se perceber, sobretudo, a legitimidade que os corsos tinham para exhibir temas que, embora fossem aparentemente heterogêneos, estavam todos de acordo com as formas e funções “*artísticas*” e “*civilizadas*” – e, portanto, “*instrutivas*” para a “*massa popular*”. A presença dessas características naquele e em outros desfiles de automóveis em meados da década de 1930 indica semelhanças com os préstitos de esmeraldinos e venezianos ocorridos na segunda metade do século XIX.²¹¹

Os corsos, como já foi dito, eram uma tradição burlesca já bastante antiga na Porto Alegre do período aqui analisado. O fato de serem praticados pelas elites locais lhes conferia uma legitimidade e uma visibilidade que, como logo será visto, também eram buscadas por grupos sociais “*menos nobres*”. Do ponto de vista das elites e da imprensa, a sua legitimidade provinha tanto do fato de ser uma prática das próprias elites quanto da sua capacidade de representar temas aparentemente variados, mas pedagógicos. Os carros que compunham os corsos deveriam aparecer sempre adornados com “*admirável gosto artístico*”, revelando um desprezo por estéticas supostamente pouco apuradas. Além disso, ser homenageado pelo carro de um curso consistia em privilégio para poucos – geralmente políticos e autoridades públicas, como o eram, no caso, o major Alberto Bins e o general Flores da Cunha. Da mesma forma, os carros dedicados aos órgãos da imprensa renderam não somente espaço nos jornais, mas também textos escritos com narrativa pomposa, idealizada e abundante em adjetivos positivos. E narrativas desse tipo não aconteceram somente naquele caso.

No carnaval de 1934, um curso em homenagem à imprensa local, organizado por diversos carnavalescos cujos nomes não foram citados na imprensa, contou com 37 carros alegóricos. Embora não tenha sido possível identificar aqueles exibidos foliões, foi possível perceber alguns significados nada desprezíveis associados à sua atuação. O articulista que narrou o evento estabeleceu, mais uma vez, uma distinção entre quem deveria assistir e quem

²¹¹ É interessante ressaltar que, na segunda metade do século XIX, os sócios das duas grandes sociedades porto-alegrenses desfilavam fantasiados com o maior luxo possível em carros abertos e decorados. À frente, geralmente havia uma orquestra de clarins, montada a cavalo e uniformizada, além de batedores conduzindo a bandeira de cada sociedade. Em 1897, ano de uma das últimas aparições conjuntas de esmeraldinos e venezianos, predominaram temas como homenagens à imprensa, à arte, à cidade, ao progresso, havendo também temas mitológicos e românticos. LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 104; p. 201-202. Assim, fica explícita a semelhança entre o modelo dos desfiles das duas grandes agremiações do século XIX e a apresentação pública da Sociedade Ideal da Zona na década de 1930.

deveria desfilar, como normalmente acontecia nas descrições feitas pela imprensa dos desfiles das elites.

Conforme o relato de um jornalista de *A Federação*, os foliões que desfilaram naquele grande curso, que apresentou publicamente “*motivos líricos da mais peregrina beleza*”, obtiveram em troca apenas “*modestas contribuições*”, mas possibilitaram às massas embasbacadas, o “*poviléo*” de “*olhos atônitos*”, o transporte para um mundo muito diferente, “*superior mesmo*”, o “*mais embriagador dos reinos da fantasia*”.²¹² A descrição daquele curso deixa transparecer uma relação de reciprocidade desigual entre quem desfilou e quem assistiu: aquilo que foi oferecido às massas era superior àquilo que foi recebido pelos que desfilaram (em termos de consagração pública).²¹³ A contribuição desigual dos diferentes grupos de foliões – os “protagonistas” e os “expectadores” – dificilmente poderia colocá-los em pé de igualdade.

O desfile daqueles 37 carros teve início na Rua Ramiro Barcelos, dirigindo-se posteriormente pela Avenida Cristóvão Colombo, Rua São Rafael, Praça Quinze, Rua Sete de Setembro, com término na Rua dos Andradas. A alusão às ruas e avenidas revela o itinerário daquele préstito que se movimentou em direção ao Centro de Porto Alegre. Pode-se ver aí uma outra característica importante: as elites preferiam, sobretudo, aquela região urbana para realizar suas exibições públicas (além dos seus bailes privados). De acordo com Eduardo Kersting, um dos traços da modernidade urbana em Porto Alegre foi classificar o Centro da cidade como uma “ilha de civilização”, um “ícone de urbanidade”.²¹⁴ Para as elites locais, aquela região da capital gaúcha era o palco carnavalesco por excelência. Ainda de acordo com o articulista de *A Federação*, o referido desfile ocorreu por inspiração “*do nosso Observatório Astronômico, de probidade inatacável, aqueles de Nice e Rio de Janeiro*”. Isso quer dizer que, na visão do jornalista, aquelas duas cidades constituíram um modelo para a realização daquele curso.

Para um baile no Cassino Farroupilha, destinado à “*aute gomme*” da cidade, o *Correio do Povo* anunciou: “*já está assentado que haverá uma grande festa veneziana e um sensacional curso às margens do Grande Lago*”, com direito a premiar as melhores

²¹² *A Federação*, 19.02.1934, p. 02.

²¹³ Esta desigualdade das “contribuições” oferecidas por aqueles que assistiam e por aqueles que se exibiam publicamente também pode ser encontrada em outros centros urbanos. A historiadora Rita Araújo, que pesquisou os carnavais de Recife entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, afirmou que os desfiles em forma de curso realizados pelas grandes sociedades daquela cidade exigiam altas quantias financeiras. O público, entretanto, conforme as queixas dos organizadores dos desfiles, não compreendia os duros esforços empreendidos e não recompensava à altura aqueles que desfilavam. Isso constituía uma espécie de reciprocidade desigual. ARAÚJO, Rita. “Carnaval do... Op. Cit. , p. 206.

²¹⁴ KERSTING, Eduardo. *Negros e...* Op. Cit., p. 33-34.

carruagens.²¹⁵ Os elementos da cultura européia ficaram ainda mais evidentes em outro trecho: “entre as diversas festividades que estão em organização, figura uma sensacional noite veneziana, para a qual estão sendo convertidos em gôndolas originais e lindas os botes que se encontram no Grande Lago”. Tais embarcações seriam “tripuladas por senhoritas e rapazes da nossa melhor sociedade”.²¹⁶ Fosse em carruagens, automóveis ou botes, o periódico deixou claro quem poderia participar daqueles eventos e, também, de onde provinha a inspiração para aquelas festas.

A implantação da modernidade em Porto Alegre, como na maior parte das cidades brasileiras, inspirava-se em modelos vindos “de fora”, manifestando o desejo dos grupos sociais mais abastados de reproduzir os costumes “civilizados” e as paisagens urbanas do Velho Mundo na capital do Rio Grande do Sul. O ideal de modernidade se estruturou, assim, tendo por base uma série de imagens, discursos e paradigmas exteriores, provenientes dos centros urbanos considerados mais adiantados. A modernidade em Porto Alegre era, na verdade, o desejo manifestado pelas elites locais de que a modernidade se realizasse.²¹⁷

Foi acompanhando este processo, iniciado durante a segunda metade do século XIX, que, em Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro, as “grandes sociedades”, juntamente com intelectuais e jornalistas, realizaram um esforço pedagógico para “civilizar” as práticas burlescas das classes populares. Os modelos supostamente civilizados, cultos e adiantados eram oriundos dos carnavais de cidades européias como Veneza, Nice e Paris, recomendados como antídotos às manifestações festivas “selvagens”, “bárbaras”, “atrasadas”, “incultas” e “inferiores” dos mais pobres.²¹⁸

No período aqui analisado, as descrições feitas pela imprensa dos desfiles da maioria das “distintas sociedades” locais, como as indicadas acima, não tinham o mesmo tom pomposo e nem a mesma dose de idealização daqueles artigos que descreviam os cursos da Sociedade Esmeralda. Era ela que recebia as maiores atenções da imprensa. Eis um exemplo:

“Tudo concorreu para o feliz êxito da esplêndida noite de carnaval esmeraldino, a começar pelo seu deslumbrante curso de gala que, formando-se na frente da Prefeitura Municipal, em cujo saguão se haviam reunido os fantasiados, desfilou pela Rua 7 de Setembro, até a Praça D. Thomé, e, após contorná-la, entrou triunfalmente na Rua dos Andradas. À frente, vinham montados em corcéis ricamente ajaezados, os componentes de uma banda de clarins, cujo clangor enchia os ares, fazendo com que a formidável massa de povo que, cheia de ansiedade, se acotovelava ao longo de nossa principal rua, abrisse alas para ovacionar a Esmeralda

²¹⁵ *Correio do Povo*, 13.02.1936, p. 10.

²¹⁶ *Idem*, 20.02.1936, p. 11.

²¹⁷ Sobre este assunto, ver: KERSTING, Eduardo. *Negros e a...* Op. Cit.

²¹⁸ CUNHA, Maria C. P. *Ecos da Folia...* Op. Cit., p. 24; ARAÚJO, Rita. “Carnaval do...” Op. Cit., p. 203-204; LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 12; p. 20; A apropriação de paradigmas europeus pelas elites cariocas também pode ser encontrada em NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque...* Op. Cit.

e a sua rainha. Uma disciplinada turma de inspetores da Guarda Civil, montados em motocicletas, abria o préstito como batedores. Em seguida, as trombetas egipcianas de propriedade da Esmeralda, que, nos memoráveis tempos dos carnavais passados, tantas vezes cantaram a vitória da Esmeralda, vinham executando a marcha triunfal da 'Aída', anunciando a aproximação do riquíssimo 'landeau', todo iluminado, e no interior do qual vinha a excelsa soberana, senhorita Karla Diehl, ostentando uma riquíssima e encantadora fantasia de princesa russa e, em sua linda cabeça, via-se um valiosíssimo diadema, todo confeccionado com pedras preciosas. [...] À passagem do 'landeau' da rainha, o povo prorrompeu em delirantes aplausos e vivas à Esmeralda e sua soberana, a qual, com seu encantador sorriso, agradecia a todos".²¹⁹

Essa nota constrói uma imagem altamente idealizada da apresentação pública da Sociedade Esmeralda pelas ruas centrais de Porto Alegre. A pretensão à distinção social manifestada por aquela agremiação aparece intensificada pelo modo como o seu desfile foi descrito. O fato de os integrantes do “*deslumbrante curso de gala*” estarem reunidos no saguão da Prefeitura Municipal, de onde partiu o “*riquíssimo landeau*”²²⁰ da rainha esmeraldina, cujo caminho foi aberto por batedores da Guarda Civil, parece indicar proximidade com as autoridades públicas ou acesso a bens que outras associações dificilmente poderiam obter. Ou seja, a possibilidade daquela entidade *privada* poder contar com recursos *públicos* em seu desfile denota uma hierarquia no acesso a esses bens e, conseqüentemente, privilégios na forma pela qual a Esmeralda desempenhava seu papel social de elite durante o carnaval.

O tríduo momesco é um momento privilegiado para a análise das relações sociais justamente porque serve como palco para a atuação de diferentes sujeitos. Nesse sentido, a desigualdade no desempenho de papéis se evidenciava tanto na prática dos cursos quanto nas festas em clubes privados. Para as elites, as exposições em carros luxuosos e os bailes exclusivos durante os dias dedicados a Momo funcionavam no sentido de criar/reforçar distinções e hierarquias entre elas e o “resto”, intensificando desigualdades já existentes durante o ano e também presentes em outros aspectos da vida social.

Em cada um dos cursos analisados acima, o “*poviléo de olhos atônitos*”, a “*formidável massa de povo*” ou a “*massa popular*” estava presente, e “*se acotovelava*”,

²¹⁹ *Correio do Povo*, 09.02.1932, p. 06. Para uma outra descrição pomposa, idealizada e saudosista de um desfile da Sociedade Esmeralda, ver a narração de Archymedes Fortini, escritor, jornalista do *Correio do Povo*, *Folha da Tarde* e professor da Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. Porto Alegre, Livraria Sulina, 1953. p. 60-61.

²²⁰ O chamado “*landeau*” foi descrito por Archymedes Fortini como um tipo de carro usado pelas elites locais “*antes de utilizar[em] automóveis*”. Segundo o autor, “*os cocheiros, às vezes dois, servindo num carro, trajavam a rigor, o que dava um aspecto imponente aos antigos carros de tração animal*”. Puxado por uma “*parelha de finos animais*”, serviu como meio de locomoção para grandes políticos locais, como o governador Carlos Barbosa e o deputado Guido Mondin, mas também para famílias tradicionais da capital, como os Jung, os Mostardeiro, os Felizardo, os Veloso, os Benjamin de Oliveira, os Olinto de Oliveira, os Mariante, os Pinto Bandeira e outras. Idem, p. 13-14. Isso indica o caráter de distinção social que desfilarem em um “*landeau*” propiciou à Sociedade Esmeralda, num momento em que já existiam carros motorizados.

“surpresa”, “deslumbrada” e “cheia de ansiedade”, para ovacionar aquelas agremiações “grã-finas”. As rainhas, as princesas, as artísticas alegorias e os luxuosos automóveis das agremiações da elite se deslocavam pelo Centro, pela Cidade Baixa ou pelo Quarto Distrito. Em todos os casos, as massas apareciam como espectadoras, não como sujeitos da festa. Apesar da aparente heterogeneidade temática, os cursos analisados tinham muito em comum. Constituíam uma prática cuja significação, do ponto de vista das elites, identificava o lugar que elas ocupavam na hierarquia social. Sair dos elegantes salões com a finalidade de desfilar para o “populacho” era considerado uma forma de altruísmo benevolente, que deveria ser aceito e “ovacionado”, jamais recusado (a não ser por gente pouco “civilizada”).

Foi durante um carnaval chuvoso, e em tempos de guerra, no ano de 1942, que um jornalista bastante exagerado anunciou que “quando São Pedro resolveu fechar seu maravilhoso sistema de irrigação, teve lugar o maior curso que Porto Alegre já assistiu até hoje”. De acordo com sua descrição pós-diluviana, centenas de automóveis, desde os mais “luxuosos sedans” até os mais “antigos fords de bigodes”, encheram as longas avenidas e ruas do centro da capital gaúcha, carregando foliões endiabrados, mas oprimidos por uma forte crise econômica que caracterizava aquele momento da vida nacional. Em uma referência irônica às preocupações que, segundo ele, afligiam Adolf Hitler e sua “necessidade de petróleo”, o jornalista concluiu: “Se Adolfinho visse este desperdício de gasolina no carnaval brasileiro teria um ataque histérico, sem dúvida alguma!”²²¹ Certamente, não saía barato, naqueles ou em outros momentos, despender recursos para pagar a gasolina de tantos carros. Além disso, a presença de “antigos fords de bigodes” e “luxuosos sedans” denuncia a prática por parte dos grupos sociais mais abastados.

Esse artigo é extremamente significativo. Nas fontes pesquisadas, ele não foi o último texto jornalístico encontrado que se dedicou a narrar um curso, mas foi o último a mencionar esse tipo de desfile através de uma descrição longa e com referências exclusivas às manifestações mais abastadas. A transformação histórica que caracterizou as práticas festivas das elites porto-alegrenses ao longo das décadas de 1930 e 1940 não reside no fato de que elas se retiraram para os salões. Na verdade, os círculos sociais mais privilegiados da cidade já realizavam festas em recintos privados desde o século XIX. A peculiaridade reside, antes, no fato delas terem abandonado as ruas. Os cursos, tal como foram narrados acima, não sobreviveram à década de 1930.

²²¹ Revista do Globo, 28.02.1942, p. 28-29.

Na Porto Alegre dos anos 30 – período em que a bibliografia tem ressaltado a construção do carnaval como símbolo de identidade nacional – outros sentidos ainda eram passíveis de serem atribuídos ao tríduo momesco. A representação de traços da cultura da cultura européia pelas elites porto-alegrenses, por exemplo, servia mais para diferenciar do que para irmanar em uma mesma identidade os “de cima” e os “de baixo”. Na realização dos corsos, um processo pedagógico – civilizador – ficou bem caracterizado na relação estabelecida entre quem deveria desfilar e quem deveria assistir.

As manifestações de “nacionalismo”, “patriotismo” e “civildade” através de práticas carnavalescas eram entendidas, por parte das classes sociais “superiores”, como uma forma de educar as massas. Com isso, o que se buscava era um “novo povo”, supostamente mais culto, mais refinado, mais civilizado, mais instruído. E o carnaval era um momento muito propício a essas exibições pedagógicas. Além disso, se a festa de Momo era utilizada com fins nacionalistas e patrióticos (objetivo que se aproxima da “busca” por uma “identidade nacional”), ela servia também para estabelecer hierarquias, distinções e desigualdades entre os participantes, rompendo nitidamente com uma suposta identificação coletiva irmanadora dos habitantes do território brasileiro.

Os corsos mais elitistas não chegaram à década de 1940. Eram outros tempos. Além disso, as “massas” não se contentavam com a contemplação passiva, e tal atitude já podia ser percebida desde a década de 1930.

2.2 – Os meninos bonitos atrevidos: as desarmonias festivas

Foi depois do carnaval de 1948 que o senhor Ivens Pacheco, diretor da Delegacia Especial de Costumes, concedeu uma entrevista ao *Correio do Povo*. Naquele ano, ele fora o responsável pelos serviços policiais de fiscalização dos folguedos da cidade. Em suas palavras, os festejos ocorreram com “*muito entusiasmo e muita ordem*”, o que lhe trazia satisfação por ver que a “*população soube se divertir com elegância e elevado espírito [...], até nas ruas em que mais intensa era a concentração de populares, como na Rua dos Andradas*”. Em razão de sua competência e autoridade, foi “*reduzida a zero a atividade perniciosa de certos indivíduos aproveitadores, que se valem de tais festejos para dar expansão condenável à sua maneira de se divertir*”, declarou.²²² Embora não tenha feito

²²² *Correio do Povo*, 17.02.1948, p. 05.

referência aos corsos, o policial deixou claro que houve “*ordem*” até mesmo onde existia “*concentração de populares*”. Suas declarações expressam uma concepção segundo a qual grupos de pessoas que possam ser qualificadas de “populares” tendem à prática de desordens quando reunidas em um mesmo local, devendo, por isso, ser policiadas.

Esta necessidade de policiamento demonstra que os efeitos pedagógicos da prática dos corsos pelas elites não obtiveram a eficácia pretendida. E o palco para as demonstrações de “incivilidade” e “má educação” era, justamente, a Rua dos Andradas (ou “Rua da Praia”), no Centro de Porto Alegre – a mesma artéria, onde, até cerca de uma década antes, os grupos mais abastados tentavam difundir, por meio de seus desfiles, modelos de comportamento considerados urbanos, civilizados e elegantes.

Neste sentido, por exemplo, no ano anterior, um jornalista da *Revista do Globo* observou algumas atitudes “atrevidas” da parte de certos moços em relação às “donzelas”, durante os dias de carnaval. Escreveu ele: “*os ataques foram fortes na Rua da Praia. Ataques sem defesa. Combates desiguais. Rapagões maldosos agredindo donzelas contemplativas que não conheceram os grandes carnavais doutros tempos*”.²²³ Em oposição aos comportamentos observados em seu próprio presente, o saudoso redator evocou os carnavais de “outros tempos”, como se, em folguedos mais antigos, todos os devotos de Momo tivessem se comportado educadamente para com as senhoras e senhorinhas. As festas do “passado”, entretanto, não foram tão harmônicas quanto pretendia fazer crer o articulista. E os corsos constituíam uma ocasião privilegiada para a emergência destas relações conflituosas. É o que se verá a seguir.

Em 11 de fevereiro de 1934, um jornalista do *Diário de Notícias*, entre descontente e saudosista, elaborou significativas reflexões sobre os carnavais de Porto Alegre. Tendo como modelo ideal os festejos do “passado”, ele estabeleceu uma comparação com os folguedos do seu próprio tempo. Assim, fez questão de lembrar que, no ano anterior, realizara-se uma “*tentativa para reviver o corso na Rua dos Andradas, mesmo sem as alegorias que outrora Esmeralda e Venezianos [...] traziam ao centro para a passeata de gala*”. Manifestações como aquela constituíam “*a melhor tradição da cidade*”, pois caracterizavam um “*carnaval educado e seleta*”, afirmou. O jornalista fez as contas e concluiu que, por mais de cinquenta anos, a cidade se orgulhou de fazer do reinado de Momo “*uma festa de rara distinção*”. No alto dos carros alegóricos, cuja passagem era aberta por respeitáveis guardas de honra,

²²³ *Revista do Globo*, 08.03.1947, p. 39.

“figuravam as senhorinhas da mais haute gomme da cidade, os mais chiques rapazes da jeunesse dorée da urbs”.

Entretanto, os desfiles já não ocorriam como antigamente. A tentativa de reviver velhas (e elitistas) tradições festivas gerava atitudes inesperadas e pouco “civilizadas” por parte daqueles que deveriam ser os espectadores passivos do carnaval. De acordo com o articulista, tais atitudes podiam ser encontradas nas crônicas dos jornais e nos registros da polícia, *“que nos últimos dias teve de trazer para a Rua dos Andradas patrulhas reforçadas”*. Em vez de oferecer flores, serpentinas, confetes, aplausos e aclamações para os exibidos (e abastados) praticantes dos corsos, uma legião de deseducados oferecia as *“palmadas e os beliscões às senhoras”* e *“as vaias e os ditos obscenos aos cavalheiros que tentam reagir”*. *“Falta de policiamento, sim. Completa. Mas, sobretudo, falta de educação”*, concluiu indignadamente o articulista diante do que, para ele, era uma enorme barbárie. Os culpados por tal situação não eram todos os foliões, apenas uma parte deles: *“menos a falta de entusiasmo da população pelos festejos que a de educação de certos moços bonitos da urbs matou o carnaval de rua”*. Em seu ponto de vista, os integrantes da *“geração do após guerra”*, através da conduta dos seus deseducados *“expoentes”*, deixaram claro que os desfiles de automóveis pelas elites constituíam um *“passadismo”*. Ao final do artigo, o desconcertado jornalista decretou: *“O carnaval de rua, elegante e fino morreu”*.²²⁴

Alguns dias depois da publicação daquele relato, o *“digno diretor”* da Inspetoria de Tráfego, senhor Isidoro da Cunha, e o *“digníssimo comandante”* da Guarda Civil, capitão Alencastro Braga de Menezes, tomaram providências tão eficientes acerca do tráfego e do policiamento para a realização dos corsos na capital gaúcha, que acabaram merecendo *“fartos elogios”*, de acordo com um jornalista. Graças a eles, *“os moços bonitos resolveram tomar compostura, divertindo-se com decência e urbanidade”*, conforme noticiou *A Federação*.²²⁵ Mas, afinal, o que faziam os tais *“moços bonitos”*? Por que era necessária a presença policial para que eles se comportassem de forma *“decente”*?

Como se pode perceber, os desfiles nos quais as elites desejavam exhibir-se, reservando às massas a posição de *“espectadoras”*, não ocorriam sempre de forma harmônica. Havia um conflito entre a pretensão à distinção social, por parte das elites, e uma postura *“inconveniente”*, por parte das *“massas”*:

“O serviço de policiamento, tanto da Inspetoria de Veículos como da Guarda Civil, esteve impecável, nada se registrando de anormal, apesar da multidão que enchia a Rua dos Andradas e adjacências.

²²⁴ *Diário de Notícias*, 11.02.1934, p. 04.

²²⁵ *A Federação*, 14.02.1934, p. 02.

Esse serviço evitou que presenciássemos, como dias atrás, os detestáveis comportamentos de certos ‘mocinhos’ que se divertem, dirigindo fortes chalaças aos que passam nos corsos, não respeitando sequer as famílias”.²²⁶

Deixando de lado o fato de, segundo o jornalista, nada de “anormal” ter acontecido, apesar da multidão se fazer presente no Centro da cidade, seria possível afirmar que nem todos os “espectadores” se enquadravam espontaneamente no perfil passivo deles esperado: pronunciar insultos às distintas famílias que desfilavam em corsos era diversão para alguns “mocinhos”, sendo necessária a presença policial para reprimi-los. Na mesma data em que tal evento foi descrito no jornal, o já conhecido C. Lira escreveu (entre consternado e indignado) que era escusado dizer que a moralidade, naqueles dias, como em outros, “*sofria rudes golpes e atentados atrozes*”, motivo pelo qual os costumes populares deveriam ser “*policiados*”.²²⁷ No caso a seguir, os agentes da lei chegaram tarde demais.

Às duas horas da madrugada do dia 18 de fevereiro de 1931, momento em que, pela Rua dos Andradas, passavam diversos carros compondo um grande curso carnavalesco, houve um “incidente” nas imediações da Rua Uruguai, próxima à Prefeitura de Porto Alegre. O comerciário Alvino Liedell, mesmo sendo casado, procedeu de “*maneira inconveniente*” para com uma moça que desfilava em um automóvel. A inconveniência do procedimento foi tanta que o motorista da senhorita desceu do carro a fim de punir o abusador, e investiu iradamente contra Alvino. Foram tantos os socos que o folião inconveniente acabou com diversos ferimentos na face e na nuca. Algumas pessoas que assistiram aos acontecimentos acabaram dando razão ao motorista e apresentaram-se como testemunhas quando os policiais chegaram. “*O espertalhão, depois de medicado na Assistência, não pode continuar o gozo do carnaval*”, conforme o registro da crônica policial de *A Federação*.²²⁸ O episódio exemplifica a ação dos chamados “meninos bonitos”, que se aproveitavam dos desfiles para “desrespeitar” as senhoras e senhoritas abastadas. Embora nesse caso as testemunhas do conflito tenham ficado do lado do motorista – e, portanto, dado razão à senhorita desrespeitada – isso nem sempre acontecia.

Se, por um lado, muitos daqueles grupos que, na capital gaúcha, exibiam senhoras e senhoritas em carros abertos tinham a pretensão de se distinguir dos “demais”, querendo ser vistos e aplaudidos, almejando “abrir caminho” por entre as “massas”; por outro lado, estas mesmas massas de espectadores nem sempre correspondiam a tais expectativas, deixando de

²²⁶ Idem, 01.03.1933, p. 03.

²²⁷ *A Federação*, 01.03.1933, p. 03.

²²⁸ Idem, 18.02.1931, p. 04.

se comportar de maneira “urbana” e “civilizada”. Pelo menos é o que sugere a notícia intitulada “*O Serviço de policiamento e os ‘meninos bonitos’ atrevidos*”:

“A polícia civil este ano, felizmente, redobrou em zelo e atividade especial, quanto aos desaforos que costumam, à passagem dos automóveis e mesmo entre os pedestres, dizer ‘gracinhas’ pesadas às senhoras e senhoritas e até tocá-las desrespeitosamente. Ainda ontem, às 20,30 horas foi muito louvável o ato de alguns guardas-civis que, pegando em flagrante um indivíduo que se atrevera a tocar em uma senhorita, [...] deu-lhe voz de prisão. Tais indivíduos nunca estão sós, cercam-se de outros tantos de sua classe e quando pegados com a ‘boca na botija’, já se sabe, lá vem o ‘coro’: ‘Não pode, não pode.’ Mas ontem, como já tem acontecido, a polícia se manteve enérgica diante de tais protestos velhacos e conduziu o mal educado à delegacia. E, para abafar os ‘protestos’ de ‘não pode’, aplausos positivos abafaram os gritos dos insolentes que se aproveitam do carnaval para darem vazão aos seus baixos instintos”.²²⁹

Os desfiles de automóveis nos quais se exibiam as rainhas das agremiações locais e as famílias mais abastadas eram uma prática bastante disseminada nos dias de carnaval – e os abusos dos “espectadores” masculinos também. Os gritos de “Não pode! Não pode!”, emitidos por parte daqueles que assistiram ao conflito narrado pelo *Correio do Povo*, indicam uma forma de solidariedade e de resistência dos “insolentes” à ação da polícia, tão preocupada em proteger as “senhoras” e “senhoritas” das elites. Desde o início do século XX, conforme aponta Lazzari, a autoridade dos policiais não raro era desafiada pelos “populares”. O despreparo e a arbitrariedade dos agentes da lei seguidamente geravam posturas de resistência e desprezo por parte de indivíduos dos grupos sociais menos privilegiados.²³⁰

A descompostura de certos foliões porto-alegrenses também podia motivar certas comparações com o carnaval carioca. Nesse sentido, um decepcionado cronista da imprensa local, que se identificou apenas como “*Arlequim*”, caracterizou o Rio de Janeiro como uma “*cidade carnavalesca até a medula, onde o diabo sorridente e provocador dos pequenos pecados da alegria apenas dardeja o seu olhar sobre as ruas*”. Referindo-se aos modos cariocas e porto-alegrenses de praticar a festa, o autor concluiu que “*no Rio, o povo sabe fazer carnaval*”. Logo, em Porto Alegre, o povo não sabia, e era aí que residia sua decepção. Se lá o diabo apenas dardejava olhares inofensivos sobre as ruas, na capital dos gaúchos havia outras práticas carnavalescas, cuja diferença em relação ao Rio de Janeiro era tanta que servia até para justificar a defesa da supressão local da festa: “*Na Rua da Praia, para vaiair carros de gente mais ou menos fantasiada, para dar murros nas toldas dos automóveis e proferir chalaças às senhoras e senhoritas indefesas, não é preciso haver carnaval. E é nisto, afinal, que se resume a nossa festa*”.²³¹

²²⁹ *Correio do Povo*, 05.03.1935, p. 11.

²³⁰ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 84.

²³¹ *A Federação*, 06.03.1935, p. 04.

No mesmo sentido, após o carnaval de 1935, um jornalista de *A Federação* refletiu longamente, perguntando-se, afinal, o que os folguedos daquele ano haviam deixado de bom. E a resposta foi bastante negativa: “fica de tudo apenas a recordação de grupos de mal-educados que, pretendendo fazer graça à passagem dos veículos, batem fortemente a socos, tapas e pontapés nos carros, dizendo ao mesmo tempo frases grosseiras para com os passageiros”. Ao que parece, as elites tinham lá seus motivos para se fecharem nos clubes privados. E o autor concluiu: “Momo não deve estar muito satisfeito”.²³²

Como se observou antes, desde o século XIX as elites investiram-se da pedagógica missão de civilizar as massas através dos corsos. Porém, esta postura gerava efeitos muito variados entre o “povilêu inculto e atrasado”. Em meados da década de 1930, este “povilêu” podia reagir agressivamente a tais esforços civilizadores, dizendo “gracinhas”, pronunciando “insultos”, dando socos, tapas e pontapés nos carros das “distintas famílias”. Entretanto, também podia se apropriar da prática dos desfiles públicos, buscando o mesmo reconhecimento, respeitabilidade, visibilidade e legitimidade que as classes abastadas pretendiam reservar para si. Não havia uma forma consensual de reagir à prática dos corsos, principalmente à medida que diversos grupos sociais dela se apropriaram.

2.3 – Carros e caminhões em determinadas zonas: os corsos populares

Um jornalista do *Correio do Povo*, após refletir sobre uma suposta diminuição do “entusiasmo” no carnaval de Porto Alegre, escreveu sobre a prática dos corsos em 1939:

“Onde mais se nota a desanimação [...] é no centro, principalmente na Rua dos Andradas, outrora o ponto para onde convergia a população inteira da cidade que assistia, entre manifestações puras de entusiasmo e de alegria, os originais préstitos organizados pelas antigas e tradicionais agremiações carnavalescas, com os seus carros alegóricos, lindos e imponentes nos seus motivos. Hoje, nada mais disso existe. Os préstitos, que constituíam as notas mais interessantes dos folguedos, de há muito foram extintos. [...] Os corsos, cheios de animação, que traziam para as ruas milhares e milhares de veículos, hoje são feitos com reduzido número de carros ou caminhões, em determinadas zonas”.²³³

O jornalista reclamou que os foliões praticantes dos préstitos em automóveis já não se exibiam mais no Centro da cidade – região de Porto Alegre que deveria servir de palco para o que havia de mais “culto” e “civilizado” em matéria de desfiles carnavalescos. Provavelmente, o articulista estava tomando como paradigma de entusiasmo, beleza e

²³² *A Federação*, 04.03.1935, p. 03.

²³³ *Correio do Povo*, 21.02.1939, p. 10.

imponência, para julgar os corsos de sua época, os cortejos das antigas e tradicionais agremiações: Esmeralda e Venezianos. Porém, apesar de afirmar que os préstitos foram “*extintos*”, ao final do texto, deixou claro que eles continuavam acontecendo, em “*carros*” e “*caminhões*”, e em “*determinadas zonas*” da cidade. Em vez do Centro, os grupos “menos nobres” estavam preferindo seus próprios territórios para realizar suas exibições públicas em veículos motorizados. E isso estava acontecendo desde muito antes de 1939.

Mesmo que o modelo carnavalesco adotado pelas grandes sociedades pretendesse ser “único”, de acordo com Lazzari “*o exemplo de esmeraldinos e venezianos não deixou de inspirar outros grupos e associações a seguirem o novo padrão do carnaval, porém adaptando-o a valores e experiências diversos*”.²³⁴ O período que sucedeu à fundação de tais agremiações – a década de 1880 – representou uma fase de experiências e tentativas de diversos grupos sociais de participar da festa e de nela marcar a sua presença. Pequenos comerciantes, comerciários, mulheres, escravos, libertos, imigrantes e moradores dos arrabaldes se apropriaram do suposto “modelo legítimo” de carnaval. Lazzari argumenta que as agremiações populares valorizavam a auto-imagem e a visibilidade social que os préstitos proporcionavam, pois essa prática carnavalesca possuía um valor simbólico de afirmação da cidadania, embora não suprimisse as diferenciações e hierarquias étnicas e de classe. Para as elites locais, o problema tornou-se não só manter a distinção, como também reconhecer a legitimidade daqueles novos cidadãos.²³⁵

A memória acerca das duas grandes sociedades foi evocada por muitos jornalistas ao longo de todo o período pesquisado, em geral de forma extremamente idealizada e saudosista.²³⁶ Embora elas tenham surgido na segunda de metade do século XIX, a intensidade do prestígio, da legitimidade e da visibilidade social que conquistaram para as suas práticas burlescas constituíram bens simbólicos que dificilmente as elites porto-

²³⁴ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 157.

²³⁵ Idem, p. 123-124; p. 168.

²³⁶ Pequenas notas, longos textos idealizados ou crônicas expõem memórias saudosistas acerca de esmeraldinos e venezianos puderam ser encontradas por muito tempo, nos jornais ou em livros. Para idealização e saudosismo em relação aos desfiles de Esmeralda e Venezianos, ver: *Diário de Notícias*, 11.02.1934, p. 04; Num momento em que a Sociedade Esmeralda ainda existia, um jornalista do *Correio do Povo* anunciou: “*o Blocos dos Tigres não tem poupado esforços no sentido de fazer reviver aqueles bons tempos*” de Esmeralda e Venezianos. Ver: *Correio do Povo*, 02.02.1936, p. 10; Para algumas crônicas do escritor e jornalista Archymedes Fortini sobre Esmeralda e Venezianos, ver: *Correio do Povo*, 07.02.1956, p. 08; 14.02.1956, p. 08; Em uma crônica intitulada “*Carnaval e foliões de outras épocas*”, Fortini declarou: “*o carnaval de hoje faz-me recordar os dias gloriosos*” de Esmeralda, Venezianos e outras “*grandes sociedades*” que apresentavam “*conjuntos magníficos de carros alegóricos ocupados pelas moças e rapazes das principais famílias de Porto Alegre*”. Ver: FORTINI, Archymedes. *Revivendo o...* Op. Cit., p. 59; O coronel Gaston Mazon registrou suas memórias acerca de Esmeralda e Venezianos através de uma crônica. Em um determinado trecho, ele declarou: “*Eu, o Henrique Pereira, o Victor Pinto Vieira, o Almanzor Alves, o Arthur Canto, o Mário Moraes, o Thomaz Thompson Flores, o Manoel Meira, [...] morreremos venezianos*”. Ver: *Correio do Povo*, 27.02.1938, p. 12.

alegrenses conseguiriam reservar exclusivamente para si. Ou seja, antes mesmo do início do século XX, outros grupos sociais se apropriavam daquelas formas de festejar os dias de Momo, o que contraria interpretações historiográficas que situam a popularização do carnaval a partir da década de 1930.

No recorte temporal aqui investigado, foi possível encontrar indícios de que os organizadores dos festejos almejavam realizar uma separação entre as formas mais abastadas e as mais empobrecidas de praticar o curso (e formas de segregação como essa não eram novidade no carnaval de Porto Alegre²³⁷). Ou seja, mesmo que os préstitos tenham deixado de ser uma prática “exclusiva” das elites, os distanciamentos e distinções entre os diferentes participantes foram mantidos.

Um programa de festejos, elaborado conjuntamente pela Prefeitura e por jornalistas em 1940, estabeleceu ocasiões distintas para a realização de dois préstitos públicos no Centro de Porto Alegre. O primeiro ocorreria no domingo de carnaval: era um “*curso livre*”, mas deveria seguir obrigatoriamente o “*trajeto oficial*”, sendo aberto à participação dos “*blocos oficializados*”. O segundo, durante a Terça-feira Gorda: era o “*Dia do Curso Oficial*”, do qual participariam grupos descritos como “*as nossas sociedades*”, sendo oferecida pela Joalheria Ibanez uma “*preciosa estatueta de porcelana*” à “*sociedade*” que mais se destacasse.²³⁸ O estabelecimento de duas datas, uma para o “*curso livre*” (designado assim mesmo, em letras minúsculas) e outra para o “*Curso Oficial*” (mencionado assim mesmo, com iniciais maiúsculas), denuncia uma divisão reforçada por um recurso gráfico entre os diferentes praticantes dos desfiles: primeiro, os “*blocos*”; depois, as “*sociedades*”. Naquele programa festivo, a segregação entre uns e outros contou com o aval dos poderes públicos e dos homens da imprensa. À semelhança das festas das elites em seus clubes privados, o distanciamento social foi buscado também em plena via pública.

Se as elites locais possuíam seus próprios carros e ostentavam luxo em suas apresentações públicas, como foi visto anteriormente, aos grupos carnavalescos menos

²³⁷ Embora sejam difíceis de situar em um tempo cronológico preciso, as memórias de Nilo Ruschel denunciam práticas abertamente racistas, explicitando (mais uma vez) que certas formas de interação social presentes na vida cotidiana eram reiteradas – e não invertidas – durante o tríduo momesco. Jornalista e radialista que participou da organização oficial dos carnavais de Porto Alegre durante o Estado Novo, Ruschel descreveu um episódio que ele mesmo situou vagamente não em seu próprio tempo, mas nos “*recuados tempos do entrudo*”: “*uma pitoresca distinção ficou assinalada nesse período, durante o carnaval da Rua da Praia, marcando o preconceito de cor. Havia o ‘lado dos brancos’ e o ‘lado dos pretos’, sendo que estes se colocavam à esquerda e aqueles à direita da Rua, no sentido de quem desce na direção da Praça da Alfândega*”. Ao que parece, houve carnavais em que brancos e negros não se misturaram, embora compartilhassem a mesma rua daquele espaço urbano visto como uma “ilha de civilidade”. RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971. p. 173.

²³⁸ *Jornal do Estado*, 03.02.1940, p. 07.

economicamente favorecidos restavam outras possibilidades, que não eram por eles desperdiçadas. Na noite de 14 de fevereiro de 1934, com o fim das insistentes chuvas, foi possível realizar os folguedos no Centro da cidade, “*principalmente na Rua dos Andradas, onde se concentrou enorme massa popular e onde houve, todo o tempo, animado curso, em duas extensas filas de automóveis e caminhões*”, conforme registrou *A Federação*. De acordo com o mesmo periódico, “*foi também grande o número de grupos que se apresentaram em caminhões vistosamente ornamentados e os que ocupavam automóveis – cada grupo, às vezes, formando séries de muitos automóveis*”.²³⁹ Havia, portanto, duas formas simultâneas de praticar o curso: alguns festeiros se exibiam no alto de automóveis, outros ocupavam o alto de caminhões. Entretanto, essa coexistência não eliminava as diferenças (sobretudo as de classe) entre os foliões; pelo contrário, seguidamente as reforçava.

No carnaval de 1932, o *Correio do Povo* publicou uma nota intitulada “*Caminhões da limpeza pública para o Carnaval*”, anunciando que diversos blocos – entre os quais, alguns compostos por mulheres – poderiam realizar suas aparições públicas no alto dos veículos responsáveis pelo recolhimento do lixo urbano. A concessão revestiu-se de alto conteúdo simbólico naquele contexto em que desfiliavam, simultaneamente, automóveis e caminhões; afinal, dificilmente as elites da cidade aceitariam se apresentar em caminhões de lixo. A iniciativa partiu do ilustre prefeito de Porto Alegre, o Major Alberto Bins, que, com a finalidade de “*dar maior animação aos folguedos em honra de Deus Momo, cedeu gratuitamente os caminhões da Limpeza Pública, durante os três dias de Carnaval*”. Os grupos interessados, através de seus diretores ou representantes, deveriam procurar um funcionário da Prefeitura, o Major Raul Macedo. A ele, de acordo com as instruções recebidas do prefeito, caberia definir a lista dos que tinham “direito” aos caminhões de lixo cedidos. “*As despesas de gasolina e chauffeur correrão por conta dos foliões*”, advertiu a nota, indicando que o altruísmo benevolente do edil tinha lá seus limites. Eis a lista dos agraciados: Cordão Carnavalesco Camponês, Cordão Carnavalesco Dona Luiza, Bloco dos 21, Cordão Carnavalesco Rainha das Flores, Bloco Outubrino, Sociedade Carnavalesca Conquistadores, Cordão Carnavalesco Risadinhas, Grupo dos Mariquitas, Grupo Vencedores, Grupo dos Bigodinhos, Grupo das Namoradas, Bloco Ilusão, Sociedade Pierrot da Caverna, Grupo dos Pândegos, Bloco Funcionários da Alfândega, Bloco Carapinhos, Grupo das Noras, Cordão Carnavalescos, Bloco das Palomitas, Bloco Alvorada do Amor, Rainha das Neves, Bloco

²³⁹ *A Federação*, 14.02.1934, p. 02.

Terríveis, Bloco dos Democráticos, Bloco dos Prontos, Bloco dos Mexicanos, Bloco Pierrôs, Bloco Madrilenos, Grupo Carnavalesco Ramos da Zona e Bloco Prontidão.²⁴⁰

Todos esses grupos tinham em comum o fato de raramente serem noticiados pela imprensa. Quando apareciam nos periódicos, geralmente recebiam notas rápidas, sem maiores pompas narrativas. Ainda assim, a lista é significativa: evidencia a disseminação da prática de desfilar em caminhões, mesmo que fossem os usados para carregar lixo. A disposição de exhibir-se em carros daquele tipo pode estar associada à busca de visibilidade, reconhecimento e publicidade por parte de festeiros que, de outra forma, dificilmente seriam notados pela imprensa local. A utilização de caminhões, entretanto, dificilmente colocaria os alegres (mas empobrecidos) festeiros em pé de igualdade com os elegantes (e abastados) foliões das “grandes sociedades”.

Através de pequenas notas escritas por bem intencionados homens de jornal foi possível encontrar (escassas) informações acerca de alguns dos grupos que aceitaram o “presente” do prefeito em 1932. A lista inclui foliões da Cidade Baixa e dos bairros Teresópolis, Partenon, São João, Navegantes, Menino Deus e Azenha.

O Grupo dos Vencedores, por exemplo, vinculava-se ao arrabalde Teresópolis e obteve a deferência de ver os nomes de seu diretor, Carlos Silveira; de sua rainha, Carmem Souza Gomes; e de um colaborador, Fernando Wernes, mencionados em nota, e qualificados por um jornalista como “*elementos distintos*”, em 1935.²⁴¹ Outro grupo, denominado apenas Cordão Carnavalescos, tinha como solistas Juracy Corrêa, Manoel Lopes Brancos e Oswaldo Araújo. No carnaval de 1936, eles cantaram marchas e sambas para os seus torcedores nos concursos burlescos dos bairros São João e Navegantes, no Quarto Distrito.²⁴² O Bloco dos Prontos era filiado à Sociedade Prontidão, agremiação composta por negros da Cidade Baixa. Sua sede ficava na Rua General Lima e Silva. O grupo tinha por soberana a senhorita Catarina D’Ely, moradora da Rua Luiz Manoel. Em 1936, sem auxílio da Prefeitura, aqueles festeiros tiveram de contratar um ônibus para realizar seu deslocamento pelas ruas da cidade.²⁴³

Entre os agraciados pela Prefeitura com os caminhões de lixo também havia grupos compostos por alegres folionas. O Bloco das Palomitas, um dos contemplados, era formado por “*diversas senhoritas partenoenses*”, em referência a um bairro periférico de Porto Alegre – o Partenon.²⁴⁴ O Grupo das Risadinhas contava, em sua diretoria, com Celita Schultz, Rosa

²⁴⁰ *Correio do Povo*, 06.02.1932, p. 09.

²⁴¹ *Correio do Povo*, 03.03.1935, p. 08.

²⁴² *Idem*, 13.02.1936, p. 10.

²⁴³ *Ibidem*, 05.02.1936, p. 10.

²⁴⁴ *Ibidem*, 18.01.1931, p. 07.

Tubino, Alayde Simões e Sely Schultz, respectivamente presidente, tesoureira, secretária e diretora do bloco. Sua sede ficava na Rua Barão do Triunfo, nº 547, entre os bairros Menino Deus e Azenha. Elas cantavam músicas dedicadas à imprensa porto-alegrense e, talvez por isso, apareceram em pequenas notas nos jornais.²⁴⁵

Nem sempre os blocos que almejavam desfilarem em préstitos pelas ruas da cidade esperavam por concessões públicas como a oferecida pela Prefeitura em 1932. No carnaval de 1935, por exemplo, um jornalista do *Diário de Notícias* declarou que, “apesar da Prefeitura ter corrigido abusos de outros carnavais, não cedendo caminhões aos foliões, a cidade ficou cheia desses pesados veículos”.²⁴⁶ Ao que parece, tais cursos não tinham a mesma graça e beleza que os antigos cortejos de esmeraldinos e venezianos. Ainda assim, constituíam uma tradição festiva muito prezada (e lembrada) na cidade e, provavelmente por isso, havia uma tendência dos jornalistas a ver com bons olhos os desfiles deste tipo. Entretanto, a falta de belas alegorias podia gerar descontentamento em alguns homens da imprensa. Nesse sentido, há pelo menos um caso, estampado naquele mesmo número do *Diário de Notícias*.

Para um redator desse periódico, os folguedos na Cidade Baixa, em 1935, constituíram um “carnavalzinho”, feito por gente classificada como “fragmentos da massa”. Em sua opinião, os cursos realizados naquela região apresentaram “relativa animação”. Ele mesmo disse que, ao usar a palavra “animação”, não lhe dava a “acepção integral do termo”, pois o carnaval daquele “lado da cidade” estava aquém da possibilidade de “preencher-lhe o significado”. O descontentamento do jornalista foi originado pela “carência de carros alegóricos” nos cursos da Cidade Baixa. Naquele ano, desfilaram “apenas grupos fantasiados, empoleirados em carros que leva[vam] rua a fora os cortinados ralos de serpentinas longas”.²⁴⁷ Ao que parece, alguns foliões daquela região, ao se apropriarem dos cursos, o fizeram devido à diversão e à visibilidade que eles propiciavam – e esqueceram das pedagógicas alegorias.

Embora as notas sobre os foliões “menos nobres” e seus desfiles “motorizados” sejam sempre muito curtas, com poucas informações, é possível perceber que esta era uma prática bastante difundida na cidade nos dias de carnaval. Dela também participavam exibidos blocos femininos que desfilavam (por conta própria) em pesados (mas bem ornamentados) veículos.

²⁴⁵ Ibidem, 11.02.1931, p. 08.

²⁴⁶ *Diário de Notícias*, 05.03.1935, p. 08.

²⁴⁷ Idem, p. 07.

O Cordão Carnavalesco Demônio Está Solto era composto por mulheres que organizaram um curso em 1931. Tratava-se, segundo um jornalista, de um “*grupo de senhoritas*” que, num domingo de carnaval, resolveu desfilar “*em vistoso caminhão e ostentando belíssimas fantasias*”.²⁴⁸ Os elogios denunciam que elas caíram nas graças do jornalista. E isso não aconteceu somente naquele caso. Em uma pequena nota, o *Correio do Povo* anunciou que o Bloco das Batutas era um “*grupo formado de senhoritas*” que pretendiam “*dar uma nota chic*” percorrendo “*em caminhão as principais ruas desta capital*” durante o carnaval de 1933. Elas possuíam como ensaiadores o maestrino Otávio Dutra e a violinista Diotavina Dutra. Ambos eram os responsáveis pela qualidade das músicas e canções que se tornariam públicas durante o desfile, motivo pelo qual receberam elogios de um jornalista: “*este grupo [...] possui um pequeno, porém ótimo, conjunto orchestral*”.²⁴⁹

No mesmo ano, um grupo de mulheres residentes no arrabalde Partenon fundou o Cordão Carnavalesco As Bohemias. De acordo com um jornalista, o conjunto, “*ostentando lindíssimas fantasias e entoando belas canções*”, realizou sua primeira apresentação pública em um caminhão com “*custosa e original ornamentação*”.²⁵⁰ O grupo Somos do Amor, uma estudantina, e o grupo das Moreninhas, um coro, formaram um só bloco carnavalesco, em 1934, dirigido pelo ensaiador Darcy Álvares Costa. Em conjunto, aqueles foliões e folionas realizaram diversas apresentações pelas ruas de Porto Alegre em um “*caminhão ricamente ornamentado*”, conforme registrou um jornalista de *A Federação*. Cantando diversas marchas e sambas, receberam muitos aplausos do público, mas poucos elogios da imprensa.²⁵¹

Os desfiles realizados em caminhões ricamente adornados, por folionas trajando belas fantasias e entoando canções bem ensaiadas, em grupos que contavam com competentes ensaiadores, atraíam – para elas – a atenção dos jornalistas. Mesmo que as notas fossem curtas, escassas e pouco detalhadas, aquelas mulheres estavam sendo noticiadas, vistas e aplaudidas. Se era isso que elas buscavam, era isso que elas obtiveram. Os desfiles abertos em caminhões efetuados pelos blocos femininos são significativos porque evidenciam um momento no qual, através de aparições públicas, estas mulheres, em geral submetidas às normas morais dominantes que restringiam (ao menos em tese) sua atuação ao espaço doméstico, podiam exhibir-se pelas ruas da cidade.

Entre os diversos blocos femininos que realizavam préstitos houve pelos menos um que se destacou: o Bloco das Japonesas. Tratava-se de uma agremiação fundada em 1924,

²⁴⁸ *Correio do Povo*, 02.02.1931, p. 09.

²⁴⁹ *Correio do Povo*, 16.02.1933, p. 07.

²⁵⁰ *Idem*, 14.02.1933, p. 06.

²⁵¹ *A Federação*, 16.02.1934, p. 02.

acerca da qual foi possível encontrar descrições bastante minuciosas, se comparadas com os textos referentes a outros blocos compostos por mulheres. Sua organização, sua hierarquia interna e a forma de escolha de suas dirigentes (contavam inclusive com uma “oradora”) revelam um elevado nível de formalidade.²⁵²

As Japonesas tinham sua sede na Rua João Alfredo, na Cidade Baixa. Mantinham relações com autoridades importantes e sabiam selecionar muito bem os homenageados dos préstitos que realizavam. Elas se apropriaram dessa antiga prática almejando reconhecimento e visibilidade para seus desfiles. Pelo menos em parte tal objetivo foi atingido. De acordo com um jornalista, o grupo se destacou no carnaval da cidade em 1931, “*notadamente nas noites em que apresentou o deslumbrante e majestoso ‘Pagode Japonês’, em homenagem ao ilustre brasileiro senhor Getúlio Vargas, então Presidente do nosso Estado*”.²⁵³ Além disso, aquelas festeiras tinham acesso direto ao prefeito, o que, certamente, não era possível à maioria dos blocos carnavalescos de Porto Alegre.

Em um mês de janeiro, antes do tríduo momesco, elas decidiram dedicar um préstito ao “ilustre edil”, o Major Alberto Bins. As diretoras do grupo – Emília Crescente, Célia Hoffmann, Rosinha Duarte e Ernesta Crescente – foram pessoalmente comunicar a decisão ao homenageado.²⁵⁴ Alguns dias depois, uma nota publicada pelo *Correio do Povo* anunciou: “*Na reunião de amanhã serão ensaiadas a marcha ‘Amor’, a de nº 7, e a ‘Vitoriosa’, que é dedicada ao Major Raul Macedo*”.²⁵⁵ O referido Major, como se viu acima, foi o funcionário da Prefeitura responsável por elaborar a lista dos agraciados com os caminhões da limpeza pública. Entretanto, as Japonesas não precisavam desfilar em caminhões (muito menos os de lixo), e isso criava uma distinção entre elas e as “outras” agremiações femininas. A difusão da prática dos corsos não significou a supressão de hierarquias. Os jornalistas, por sua vez, faziam questão de destacar os desfiles daquele bloco cujas integrantes eram oriundas de um território classificado como “popular”.

O fato do Bloco das Japonesas possuir acesso privilegiado a algumas “autoridades” da capital faz perceber que, nos carnavais de Porto Alegre, existiam diferentes tipos de hierarquias: não só as econômicas, mas também hierarquias políticas, manifestadas nos diferentes níveis de proximidade que alguns grupos – mais do que outros – tinham com os poderes públicos. A Sociedade Esmeralda, por exemplo, contava com batedores da guarda municipal à frente de seus préstitos; as Japonesas, por sua vez, pareciam ter uma relação

²⁵² *Correio do Povo*, 11.01.1931, p. 07.

²⁵³ *Correio do Povo*, 14.01.1931, p. 06.

²⁵⁴ *Idem*, 21.01.1931, p. 06.

²⁵⁵ *Ibidem*, 24.01.1931, p. 07.

próxima com o Prefeito. Àqueles que não contassem com tais privilégios restava desfilar em caminhões. Em uma hierarquia que tomasse como critério a proximidade com autoridades ou o acesso a certos recursos públicos – acesso dependente de relações políticas – o “Grupo das Japonesas” (à semelhança da Sociedade Esmeralda) estaria muito acima da maioria dos blocos da cidade – fossem brancos ou negros, masculinos ou femininos.

Embora diferentes grupos sociais tenham realizado seus cursos – prática festiva que, por muito tempo, as elites locais pretenderam reservar exclusivamente para si –, isso não significou a eliminação de hierarquias, diferenciações e conflitos, não somente entre os “de cima” e os “de baixo”, mas também entre os grupos situados neste último plano. Nesse sentido, havia, por exemplo, sociedades exclusivamente compostas por integrantes negros, cuja aspiração era igualmente se diferenciar dos “outros” foliões.

Íris Germano argumentou que analisar o carnaval de territórios negros, como a Ilhota e a Colônia Africana, bem como as suas redes de sociabilidade, possibilitou a recuperação de relações e trocas culturais entre afro-descendentes, mas também distinções, fronteiras e hierarquias entre os próprios carnavalescos negros.²⁵⁶ A pesquisa aqui apresentada também chegou a esta constatação. Nos carnavais de Porto Alegre, ao longo dos anos 30 e 40, havia hierarquias entre brancos e negros, mas também entre os próprios grupos afro-descendentes, separando, por exemplo, os que podiam e os que não podiam desfilar ou, ainda, os que eram notícia e os que, mesmo que desfilassem em cursos, passavam despercebidos (ou quase) pelos jornalistas.

Vejamos alguns exemplos destas diferenciações. O Bloco dos Fazendeiros, composto por negros, realizou seu baile à fantasia no Salão Modelo durante o carnaval de 1938. O referido salão era um estabelecimento privado onde ocorriam festas de diversos grupos carnavalescos negros oriundos de diferentes arrabaldes de Porto Alegre. Também conhecido como Salão Rui Barbosa, situava-se na Rua Casemiro de Abreu, na Colônia Africana. Antes daquele baile, um curso deixou o salão, deslocou-se para a Cidade Baixa, passou pelo centro e retornou ao ponto de partida. À semelhança das grandes sociedades, os Fazendeiros organizaram um curso por algumas ruas da cidade antes de realizarem seu baile burlesco. Além do carro da rainha do grupo, senhorita Alda Gomes, acompanhada por suas aias, tomaram parte do préstito vários blocos: Das Estrelinhas, X do Problema, Abafando a Banca, Rio Negro, Rosa Branca, Filhos do Sul, Recordação do Passado e outros.²⁵⁷ O Bloco dos Prediletos – outra agremiação negra – realizou, no carnaval de 1941, um curso em

²⁵⁶ GERMANO, Íris. *Rio Grande...* Op. Cit., p. 14; p. 120.

²⁵⁷ *Correio do Povo*, 26.02.1938, p. 07.

homenagem à sua rainha pelas ruas centrais da cidade. Em seu desfile, vários outros blocos pouco conhecidos se apresentaram também: Cadetes do Amor, Quem Ri, Depois Eu Digo, Aí Vem a Marinha, Verde e Branco, Em Bruto, É de Abafar e Quem Foi Que Disse?²⁵⁸ A Sociedade Bailante Aristocratas, uma outra agremiação negra, utilizou o já mencionado Salão Modelo para realizar um baile em homenagem aos jornalistas do *Correio do Povo* e da *Folha da Tarde*. O evento contou também com o desfile dos integrantes de um conjunto musical filiado àquela sociedade em automóveis até o centro da cidade, para visitar a imprensa local.²⁵⁹ A prática dos corsos garantia (quase sempre) uma boa acolhida por parte da imprensa; os homens de jornal, por sua vez, eram os responsáveis por dar publicidade (não sem distinções) para grandes e pequenos grupos carnavalescos negros.

Em 1940, a *Revista do Globo* noticiou: “A Floresta Aurora é hoje uma das sociedades de pretos mais importantes de Porto Alegre”.²⁶⁰ Ao nomeá-la como uma agremiação de “pretos”, o jornalista estabeleceu não só uma diferença étnica em relação a outras sociedades, mas também uma caracterização de seus filiados: criou, enfim, uma alteridade. A agremiação negra mais antiga de Porto Alegre estava sediada na Cidade Baixa, à Rua Lima e Silva, nº 316. Fundada no século XIX, a Sociedade Floresta Aurora era, inicialmente, uma associação de libertos, sem vinculação com o carnaval. Sua atuação nos dias de Momo teve início em 1879, quando promoveu um passeio à fantasia, percorrendo de carro as ruas centrais da cidade antes de seu baile burlesco. “Sem apresentar evocações de africanismo e também sem adotar o modelo das sociedades carnavalescas, a Floresta Aurora apenas se exibiu à população porto-alegrense, sem abdicar da pretensão a uma certa distinção e elegância”, argumentou Lazzari.²⁶¹ Se, como sugere esse autor, os préstitos da Floresta Aurora não seguiram, no final do século XIX, o paradigma das grandes sociedades carnavalescas, o mesmo não se pode dizer de seus desfiles no período aqui pesquisado.

No carnaval de 1936, um dos bailes da Floresta Aurora foi precedido por um “luzido corso”, “formado pelos seus diversos grupos de senhoritas e cavalheiros fantasiados, puxados por uma banda de clarins, batedores e um esquadrão de cavaleiros”, conforme as palavras de um jornalista que assistiu ao cortejo. Fica, assim, muito clara a semelhança deste desfile com os antigos préstitos de esmeraldinos e venezianos: banda de clarins, batedores e esquadrão de cavaleiros eram elementos presentes nas apresentações públicas daquelas

²⁵⁸ Idem, 20.02.1941, p. 08.

²⁵⁹ *Correio do Povo*, 11.02.1939, p. 08.

²⁶⁰ *Revista do Globo*, 17.02.1940, p. 45.

²⁶¹ LAZZARI, Alexandre. *Coisas para...* Op. Cit., p. 166-167.

agregações.²⁶² Atrás dos integrantes mais importantes da Sociedade, vinham os blocos Segura o Choro, Marinheiros, Encastelados, Trevos e Sonho Azul.²⁶³ Em 1938, o baile à fantasia da Sociedade Floresta Aurora em seu salão de festas foi novamente antecedido por um “*imponente corso*” com uma “*banda de clarins*” que, saindo da residência da sua soberana, na Rua General Lima e Silva, nº 661, às 21 horas e 30 minutos, deveria percorrer na noite de 28 de fevereiro “*as principais ruas da Cidade Baixa*”. Atrás da Floresta Aurora, desfilaram diversos blocos que, sozinhos, dificilmente receberiam maior visibilidade na imprensa: Grupo dos Baseados, Grupo dos Casados, Grupo dos Ciganos, Grupo dos Japoneses, Grupo dos Chorões, Segura o Choro, Vai e Não Vai, X do Amor e Garotas X.²⁶⁴

A Sociedade Bailante Jovem da Mocidade, outra agremiação negra, realizou um baile burlesco exclusivo para seus sócios e convidados. À frente da diretoria, estava o senhor Luiz de Oliveira, presidente do grupo. O itinerário do desfile realizado pela agremiação permite identificar a passagem por ruas da Colônia Africana, do Quarto Distrito, do Centro e da Cidade Baixa. O préstito foi finalizado no Salão Modelo. O corso era composto por diversos carros, sendo que cada um deles aparece mencionado na imprensa, coisa que não era comum à maioria dos blocos. Por último, vinham as agremiações co-irmãs e diversos blocos filiados.²⁶⁵

A Sociedade Filosofia Negra – cujo nome sugere, ao mesmo tempo, uma influência e uma oposição capaz de definir uma diferença étnica em relação à Sociedade Filosofia, composta por brancos – também era adepta da prática do corso. Isso evidencia que a busca por distinção e reconhecimento social através de desfiles públicos em automóveis (ou através dos nomes adotados pelas agremiações) podia comportar disputas simbólicas travadas entre foliões negros e brancos. A diferença entre tais sociedades, porém, residia não só na cor da pele dos seus componentes, mas também na disposição em desfilar em determinados territórios. Se as sociedades das elites brancas preferiam, sobretudo, o centro da cidade, a Sociedade Filosofia Negra se dispunha a percorrer diversas ruas, desde o Salão Modelo, na Colônia Africana, até o centro urbano de Porto Alegre. Presidida pelo senhor Alípio Dias, no carnaval de 1937, a Filosofia Negra decidiu homenagear sua rainha (também) negra, Alice da Silva, através de um grande baile e de um corso que passaria também pelo Centro, retornando à Colônia Africana.²⁶⁶

²⁶² Idem, p. 104.

²⁶³ *Correio do Povo*, 21.02.1936, p. 10.

²⁶⁴ *Correio do Povo*, 27.02.1938, p. 12.

²⁶⁵ Idem, 09.02.1936, p. 10.

²⁶⁶ Ibidem, 07.02.1937, p. 10.

Em 1940, no Salão Modelo, foi comemorada a chegada do Rei Momo pelo Elite Clube, agremiação majoritariamente composta por negros (e cujo nome deixa transparecer pretensões à distinção social), então presidida pelo já referido Alípio Dias. O programa para a realização do evento previa: “Às 23 horas, sairão daquele local, em vários carros, os grupos e cordões para irem esperar Rei Momo em sua chegada triunfal a esta capital”, o que geralmente acontecia no Cais do Porto. Ou seja, o préstito teria de se deslocar até o Centro de Porto Alegre. Assim, se formaria um “*longo curso, que, com fogos de bengala e ao som de canções carnavalescas, conduzi[ria] o folião máximo para o Salão Rui Barbosa. Puxando o préstito, vir[ia] uma banda de clarins*”.²⁶⁷

As identidades de todos esses grupos negros não se constituíam somente a partir da diferença em relação a outros grupos étnicos não-negros. Ou seja, havia também alteridades intra-étnicas. Uma perspectiva interna mostra diferenças entre os grupos negros mais visíveis e os menos noticiados, entre as sociedades maiores e os blocos menores. Isso é sugerido pelo fato de que alguns conjuntos burlescos pequenos e com pouca visibilidade se agrupavam em torno das agremiações negras maiores, mais organizadas e que haviam conquistado respeitabilidade e legitimidade suficientes para figurarem nas páginas da imprensa local. Esta hierarquia entre as menores e as maiores agremiações negras já estava presente na segunda metade do século XIX. Naquele período, por exemplo, “*os pretos dançavam em trinta e oito – pasmem! – sociedades recreativas que tinham a Floresta Aurora por coroa!*”, conforme argumenta o pesquisador, escritor e jornalista Athos Damasceno.²⁶⁸ A prática dos cursos teve um importante papel na conquista por aceitação, em que os pequenos grupos burlescos negros também foram beneficiados. Ao que parece, os cursos eram praticados pelos grupos negros da cidade devido, entre outras coisas, à sua legitimidade como prática carnavalesca respeitável e de grande visibilidade.

As agremiações negras mais destacadas, fosse pela sua organização, fosse pela prática dos cursos (ou pelas duas coisas simultaneamente), conquistaram o direito de ser noticiadas de forma positiva pelos jornais. A sua caracterização como “sociedades” – designação mais utilizada para referir as abastadas e elegantes agremiações do Centro – é uma evidência disso. Os longos itinerários de muitos daqueles desfiles indicam que aqueles festeiros não ficavam restritos aos seus arrabaldes de origem: se o Centro era o palco para manifestações festivas “urbanas” e “civilizadas” por parte dos foliões pertencentes às

²⁶⁷ *Jornal do Estado*, 26.01.1940, p. 06.

²⁶⁸ FERREIRA, Athos Damasceno. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940. p. 184.

agregações mais refinadas, os carnavalescos negros buscavam se adequar a esses ideais, realizando préstitos de acordo com suas possibilidades e experiências. A Colônia Africana – e mais especificamente o Salão Modelo – era o ponto de partida para muitos deles. Assim, o Centro da cidade tornava-se palco de disputas simbólicas por reconhecimento, visibilidade e legitimidade.

2.4 – Um fiasco tremendo: o “fim” dos corsos

Ao observar que as ruas do centro de Porto Alegre estavam “*superlotadas de automóveis que formavam um extenso e movimentado curso*” durante o carnaval de 1941, um jornalista concluiu que aquilo apresentava um “*aspecto deveras interessante*”. Todavia, o mesmo articulista advertiu: “*a parte mais interessante dos festejos populares de ontem, dentro do programa oficial traçado pela comissão orientadora dos folguedos, foi constituída do concurso de blocos e cordões*”.²⁶⁹ Como indica o trecho, os corsos já não despertavam o mesmo interesse e a mesma vibração de jornalistas como aquele. Outras manifestações carnavalescas pareciam estar mais em voga.

Foi somente a partir da segunda metade da década de 1940 que os jornalistas se arriscaram a decretar a definitiva falência daquela “antiga e tradicional” – mas, principalmente, “popularizada” – forma de manifestação carnavalesca. Depois de passar os olhos por um calendário preso à parede da redação onde trabalhava, um repórter do *Correio do Povo* descobriu, em cima do dia 11 de fevereiro de 1945, um domingo, a palavra “carnaval”, “*escondida, quase que encabulada*”. No mesmo instante, surgiram em sua mente “*serpentinhas*”, “*tambores*”, “*sambas*” e “*alegrias misturadas com vozes esquecidas*”, somadas a “*velhos clarins que faziam vibrar a alma do povo*” nos tempos em que os carros alegóricos passeavam sua “*pompa*” e “*esplendor*” pela Rua dos Andradas. “*O curso de automóveis era uma cobra gigantesca, coleante, que começava na praça da Alfândega e terminava na Redenção*”, lembrou o saudoso jornalista. E ele refletiu consigo mesmo: “*O desaparecimento dos carros abertos acabou com o curso, o glorioso curso de antanho que inundava as ruas de serpentina*”.²⁷⁰

No enterro dos ossos do carnaval de 1946, um redator da *Revista do Globo* fez saber que “*a Avenida Borges de Medeiros voltou a animar-se por um curso constituído de*

²⁶⁹ *Correio do Povo*, 25.02.1941, p. 08.

²⁷⁰ *Idem*, 07.02.1945, p. 08.

caminhões super-lotados e de lúgubres automóveis fechados.”²⁷¹ Dois anos depois, outro jornalista decretou: “*O CORSO, senhores, constituiu um fiasco tremendo. Este gênero de carnaval está definitivamente morto. Os raros caminhões e a triste enfiada das limousines desfilaram como num enterro...*”²⁷² É importante ressaltar que, embora a nota decreta a falência dos corsos, faz também referência a dois tipos de veículos que denotam diferentes possibilidades de acesso a bens materiais. Entretanto, àquela altura, aos olhos do vexado jornalista, desfilar em caminhões “*super-lotados*”, mesmo que “*raros*”, já não era tão diferente de desfilar em “*limousines*”; automóveis luxuosos e caminhões foram, então, indistintamente classificados como “*tristes*” e “*lúgubres*”, num desfile que se assemelhava a um “*enterro*”. Porém, como foi dito, ao mesmo tempo em que anunciavam a “morte”, a “falência”, o “fim” dos corsos, os jornalistas citados apontavam vários indícios de que eles continuavam a acontecer (aliás, caberia refletir se os atuais desfiles de escolas de samba e seus carros alegóricos não guardam semelhanças com os antigos préstitos...).

Em 1946, um articulista do *Diário de Notícias* manifestou o seguinte ponto de vista em relação aos corsos e seus automóveis: “*fechados quase todos, cobertos por sólidos toldos de aço, não mais constituem aqueles tronos altaneiros onde se assentava a beleza da mulher dos trópicos. [...] À míngua de automóveis abertos, perdeu o corso seu brilho característico*”. A constatação do jornalista confirma a interpretação de que a visibilidade era um dos principais atrativos propiciados pela prática dos corsos. Por causa dos automóveis fechados, cuja estrutura não privilegiava a exibição pública, tal prática teria perdido muito de seu encanto: “*precisamos lançar uma acusação direta, gravíssima: o carro fechado [...] é o grande culpado. É ele que, isolando os grupos em pequenos recintos, [...] roubou a animação do carnaval de rua*”. Esse tipo de automóvel, segundo o jornalista, “*suprime a intercomunicação, força seus ocupantes a se manterem sentados em fofos coxins, impedindo-os de comungar com o povo que os cerca*”. Ou seja, os carros fechados não permitiam o mesmo tipo de exibição que os praticantes dos antigos corsos realizavam. Ao final do texto, o autor concluiu: “*Nada se pode fazer. Paguemos nosso tributo ao progresso*”.²⁷³ Em resumo: avanço da tecnologia foi visto como uma evolução que pôs fim à prática dos desfiles públicos em carros abertos.

“*O fazer parte de uma quilométrica ‘bicha’ de automóveis que andam mais devagar que o mais moroso pedestre nunca constituiu motivo de alegria. Isso pode se fazer em*

²⁷¹ *Revista do Globo*, 09.03.1946, p. 37.

²⁷² *Idem*, 13.03.1948, p. 43.

²⁷³ *Diário de Notícias*, 05.03.1946, p. 10.

qualquer dia, em qualquer mês do ano neste congestionadíssimo tráfego de Porto Alegre”, anunciou um outro desanimado jornalista. Em uma narrativa sem adjetivos positivos e sem idealizações acerca dos desfiles carnavalescos em automóveis, esse redator do final da década de 1940 foi mais além, declarando que “*o único detalhe que do curso pode ser destacado é o do elevado número de veículos que o compunha. Nada mais. A maioria dos carros são fechados e as pessoas que neles passeiam dão a impressão de peixes desconfiados em aquários solenes.*”²⁷⁴ Naquele momento, embora a estrutura dos carros tenham mudado, é possível que seus donos continuassem querendo exibir seus automóveis, indicando que as antigas significações de pretensão à visibilidade e distinção continuavam presentes. A imprensa, entretanto, já não via os préstitos com os mesmos bons olhos: os carros fechados já não eram capazes de exibir as famílias ilustres, com suas senhoras e senhorinhas.

Há, portanto, permanências e rupturas que podem ser percebidas no que tange à prática dos cursos por diferentes grupos sociais. Durante a década de 1930, ainda foi possível encontrar costumes do século XIX, como a pretensão das elites em estabelecer uma distinção entre aqueles que desfilavam e aqueles que assistiam. Entretanto, a presença daqueles que deveriam se comportar de forma passiva, assistindo e aplaudindo, era cada vez mais rara. Em meados da década de 1930, os “meninos bonitos atrevidos”, os “abusadores”, os “sem respeito” estavam lá – em número e em intensidade crescentes – para pronunciar gracinhas às famílias – e até tocar mui desrespeitosamente as donzelas, senhoras e senhoritas. Embora os jornalistas oferecessem indícios sobre o seu “desencantamento” com os cursos já no fim dos anos 30, foi a partir de meados da década de 1940 que os desfiles de automóveis perderam definitivamente o encanto diante dos olhos dos homens da imprensa.

Para os foliões, os cursos eram importantes devido à sua força como prática capaz de instituir uma distinção entre os “de cima” e os “de baixo”, entre brancos e negros, entre os mais visíveis e os menos noticiados. Mesmo que diversos grupos sociais, ao seu modo, se apropriassem desse costume carnavalesco – processo que vinha acontecendo desde o século XIX – ele foi capaz de manifestar inúmeras diferenças entre os festeiros enquanto foi praticado.

Foi em busca de respeitabilidade, de legitimidade, de visibilidade e, principalmente, de distinção social que foliões bastante diferentes entre si – e isso incluía muitos grupos negros – buscaram se apropriar dos cursos. As elites atribuíam importantes significados a uma prática que, dificilmente, poderiam reservar exclusivamente para si mesmas. Os “outros”

²⁷⁴ *Correio do Povo*, 01.03.1949, p. 03.

grupos sociais também almejavam obter, a partir de suas possibilidades e experiências, as mesmas formas de reconhecimento público, de respeito e de visibilidade.

Capítulo III – Cidade Baixa, Colônia Africana e Quarto Distrito: a fragmentação urbana da festa

“São os legítimos foliões, os que não precisam de máscaras, nem de fantasias, nem de oportunidades para se entregar de corpo inteiro à vasta farra das ruas. É a gente dos Navegantes, da Ilhota, da Cidade Baixa e da Colônia Africana trazendo suas cuícas para a Avenida”.²⁷⁵

Foi assim que apareceram nas páginas da *Revista do Globo*, em 1941, os territórios urbanos de longa data associados ao “carnaval popular”. Além de serem regiões bastante diferentes umas das outras, os sentidos atribuídos por jornalistas, elites letradas e poderes públicos àqueles espaços eram bastante distintos daqueles construídos pelos foliões que por lá circulavam, como este capítulo tentará demonstrar. Ainda assim, a legitimidade atribuída aos festeiros oriundos daqueles locais indica uma forma positiva de qualificá-los.

As memórias e crônicas escritas por intelectuais porto-alegrenses dizem muito acerca do que as elites pensavam sobre aqueles territórios e seus habitantes, evocando antigos preconceitos e velhas linhas de exclusão que fragmentavam o espaço urbano da capital gaúcha. Estas caracterizações depreciativas pesavam mais sobre alguns territórios do que sobre outros e isso ajuda a compreender as diferentes significações que participar do carnaval poderia ter para moradores e freqüentadores de distintos espaços dentro de uma mesma cidade. Muitos negros da Colônia Africana ou da Ilhota, por exemplo, encaravam a festa como um momento propício para a reversão de estigmas e para melhorar a imagem que deles faziam os outros segmentos urbanos; já alguns imigrantes europeus dos bairros Navegantes e São João, viam no carnaval um veículo para a sua integração à “identidade nacional”.

“Os bailes, hoje e nos três dias próximos, serão inúmeros, em todos os recantos da capital, dos clubes modestos de arrabalde aos salões brilhantes da alta roda”, anunciou *A Federação* em meados da década de 1930.²⁷⁶ O trecho refere-se à Colônia Africana, à Cidade Baixa (da qual faziam parte a festiva Rua João Alfredo, a Ilhota e o Areal da Baronesa) e ao Quarto Distrito (composto pelos bairros Navegantes, São João e pela Avenida Eduardo), territórios que, com seus grupos de foliões, serão analisados neste capítulo. Era nessas zonas que poderiam ser encontrados “os clubes modestos de arrabalde” (pois os “salões brilhantes da alta roda” eram as agremiações do Centro, já analisadas anteriormente). É preciso ressaltar, contudo, que nenhum daqueles territórios pode ser compreendido como “homogêneo”, apesar de sua caracterização como “populares”. Mesmo o Quarto Distrito –

²⁷⁵ *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 43.

²⁷⁶ *A Federação*, 22.02.1936, p. 05.

que não era um território negro e estava associado à chamada “colônia alemã” de Porto Alegre – contava com foliões de pele escura. Além disso, em cada um deles, havia conflitos internos, distinções de classe e hierarquias étnicas.

Analisar estes territórios foi fundamental para a presente dissertação. A “má fama” e o caráter depreciativo normalmente (e desde muito tempo) atribuído pelos poderes públicos, pela imprensa e por alguns escritores à Colônia Africana, à Ilhota e ao Areal da Baronesa são importantes para se compreender o porquê da busca por reconhecimento, visibilidade, legitimidade e respeitabilidade levada a cabo por parte dos foliões pouco abastados – principalmente negros – que viviam nos referidos espaços. E tal compreensão só se torna possível quando percebermos que os estigmas de exclusão e marginalidade eram muito mais duradouros do que os dias consagrados a Momo: eles estavam presentes na vida cotidiana dos habitantes daquelas regiões.

Segundo a análise da historiadora Jane Mattos, as caracterizações que determinadas áreas urbanas recebiam como sendo habitadas ou freqüentadas por “indivíduos perigosos” estavam relacionadas, muitas vezes, à existência de estabelecimentos comerciais que vendiam bebidas alcoólicas. Os botecos e tavernas da Cidade Baixa, por exemplo, contribuíram para a sua imagem de “lugar de boêmios”, e também para a sua fama de “região onde ocorriam constantes desordens”. Ainda de acordo com Mattos, em Porto Alegre, as populações negras foram objeto de estigmatizações que lhes atribuíam “falhas de caráter”, “indolência”, “preguiça”, “sujeira” e até mesmo “bagunça”. Assim, seus locais de moradia e circulação cotidiana carregavam também essas marcas.²⁷⁷ Os estigmas, portanto, não qualificavam apenas os espaços físicos: também os seus moradores e freqüentadores eram alvos de preconceitos diversos. Estas imagens negativas eram representações produzidas e sustentadas por práticas sociais conflituosas, bem como por relações sociais de exclusão entre os diferentes grupos que compartilhavam a cidade.

Os pesquisadores acadêmicos que desenvolveram análises acerca daquelas regiões urbanas de Porto Alegre freqüentemente as classificaram como “territórios”. Nesse sentido, é preciso realizar algumas (breves) reflexões sobre o uso desse conceito na presente dissertação, em diálogo com os estudos que examinaram a Colônia Africana, a Cidade Baixa e o Quarto Distrito. Aliás, cabe enfatizar que esta última região citada se diferenciava das outras duas, justamente por não possuir uma associação com a população negra.

²⁷⁷ MATTOS, Jane Rocha de. *Que arraial que nada, aquilo lá é um areal. O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/PUCRS. Porto Alegre, 2000. p. 32. Para outros estudos sobre essa temática, ver: PESAVENTO, Sandra. “Crime, violência... Op. Cit.; Idem. “Lugares malditos... Op. Cit.; MAUCH, Cláudia. *Ordem Pública... Op. Cit.*

De acordo com a antropóloga Josiane Silva, os territórios negros de Porto Alegre fizeram parte de um processo de identificação coletiva que acompanhou a trajetória de muitos grupos carnavalescos. Esses territórios, porém, permitem constatar a existência de fronteiras simbólicas que não devem ser pensadas exclusivamente a partir de identidades étnicas, pois são adequados para refletir, de forma mais geral, sobre a cultura de grupos urbanos que criaram e demarcaram espaços próprios de pertencimento.²⁷⁸ Através da relação que distintos sujeitos coletivos estabeleceram com o espaço físico, foi possível perceber as diferentes formas de construir identidades no interior de uma mesma cidade.

Conforme argumentou o teórico Frederik Barth, uma identidade é construída e transformada na relação e interação entre grupos sociais. Isso ocorre através de processos de inclusão/exclusão que estabelecem limites e alteridades entre os grupos envolvidos, definindo os integrantes e os não-integrantes, estabelecendo pares de oposição como “nós/eles”. Nesse sentido, a identidade se constitui a partir da diferença em relação aos “outros”.²⁷⁹ Tal reflexão teórica é útil para a análise dos territórios da capital gaúcha no período focado por esta pesquisa.

Uma das características do processo de instauração da modernidade urbana em Porto Alegre foi a classificação de determinados grupos e espaços da cidade como “maléficos”, pois eles, supostamente, entravavam o “progresso” da cidade. A imagem social desses espaços se constituía, em parte, por oposição ao “centro urbano”, visto como uma “ilha de civilidade”.²⁸⁰ Silva, por sua vez, também argumentou que a classificação de alguns espaços da “urbs” como “territórios negros” foi construída em relação a outros territórios da cidade, e não isoladamente. Segundo essa antropóloga, a identidade das populações negras que ocuparam certas áreas urbanas foi caracterizada por formas específicas de sociabilidade, que congregaram e mobilizaram os moradores de um mesmo local ao mesmo tempo em que contribuíram para ressaltar a existência dessas regiões.²⁸¹ Identidades como estas, portanto, abrangem as relações estabelecidas entre os “incluídos” em um grupo ou território, mas também entre esses e os “de fora”.

Ainda de acordo com Silva, os territórios negros estavam relacionados à existência de fronteiras simbólicas entre os grupos urbanos, constituindo espaços de criação cultural, de

²⁷⁸ SILVA, Josiane. *Bambas da...* Op. Cit., p. 42.

²⁷⁹ BARTH, Fredrik. “Grupos Étnicos e suas Fronteiras”. POUTIGNAT, Philippe. STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: UNESP, 1998. p. 187-227.

²⁸⁰ KERSTING, Eduardo. *Negros e a...* Op. Cit.; PESAVENTO, Sandra. “Crime, violência... Op. Cit.; Idem. “Lugares malditos... Op. Cit.

²⁸¹ SILVA, Josiane. *Bambas da...* Op. Cit., p. 177.

vivências e de resistência dos setores afro-descendentes da população porto-alegrense. Através de agremiações carnavalescas, os negros encontraram uma forma de se fazer representar e de se exprimir sócio-culturalmente em uma sociedade que os excluía.²⁸²

Portanto, a noção de território diz respeito também à forma como as relações sociais são estabelecidas entre sujeitos que pertencem a um mesmo espaço urbano. Tal definição – que se refere à constituição de espaços específicos dentro da cidade – também é adequada para examinar o conjunto de bairros operários conhecido como Quarto Distrito.

De acordo com Alexandre Fortes, essa região urbana foi habitada por imigrantes europeus com diferentes origens, mas predominou a imagem que a associava à presença de alemães. A diversidade identitária – étnica e de classe – não impediu que os habitantes ou trabalhadores do Quarto Distrito desenvolvessem um forte senso de “coletividade”, de pertencimento a um universo particular, mas compartilhado. E isso estabelecia uma fronteira entre eles e os “outros”. No Quarto Distrito, a base territorial estava associada a uma identidade coletiva.²⁸³ Conforme argumentou Fortes, para muitos imigrantes europeus, freqüentar uma sociedade recreativa na própria vizinhança ou a ela se associar possuíam a conotação de conquista de respeitabilidade através do acesso a um espaço coletivo, mas seletivo. No Quarto Distrito, cada agremiação comportava uma identidade distinta, ligada aos grupos que a freqüentavam e ao segmento étnico que a criava.²⁸⁴

É possível concluir, portanto, que, apesar das grandes diferenças sociais, culturais e étnicas entre os moradores de regiões da cidade como, por exemplo, a Colônia Africana (associada a negros) e o Quarto Distrito (associado a europeus, principalmente alemães), esses dois espaços podem ser designados como “territórios”. Afinal, a existência de fronteiras espaciais e simbólicas indica que os moradores de tais lugares reconheciam seus próprios espaços de pertencimento, sempre associados à constituição de formas de sociabilidade internas.

O processo de formação dos territórios em Porto Alegre comportou duas dimensões intimamente articuladas: uma externa e outra interna. Externamente, os territórios negros se configuraram a partir de relações conflituosas de exclusão estabelecidas entre diversos setores da sociedade porto-alegrense e as populações negras. Internamente, esses mesmos territórios se configuraram a partir de redes de sociabilidade que uniam os indivíduos e grupos que o habitavam entre si e a uma determinada região da cidade, o que gerava sentimentos de

²⁸² Idem, p. 89.

²⁸³ FORTES, Alexandre. *Nós, do Quarto Distrito. A classe trabalhadora e a Era Vargas*. Caxias do Sul: Educus; Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 33.

²⁸⁴ Idem, p. 87.

pertencimento. O Quarto Distrito, porém, se diferenciava dos territórios negros: se internamente também apresentava relações que aproximavam seus moradores, a sua imagem externa não era depreciativa, pois estava associada a um grupo étnico concebido de forma positiva. E isso servia para reforçar sua diferença em relação àqueles outros espaços da cidade. A configuração espacial urbana é, portanto, fruto de relações sociais que geravam alteridades e identidades no interior de suas “fronteiras”. Porto Alegre não pode, sob aspecto algum, ser compreendida como um “núcleo urbano homogêneo” (a não ser arbitrariamente). Essa heterogeneidade, presente na vida cotidiana, era reiterada (e, por vezes também tensionada) durante os dias de carnaval.

No caso de espaços como a Ilhota, a Colônia Africana e o Areal da Baronesa, predominava a imagem de territórios habitados por negros pobres, embora também houvesse brancos morando naquelas regiões. Nesse sentido, o que caracteriza um território não é somente a cor da pele ou a capacidade econômica de seus “nativos” ou frequentadores, mas, principalmente, a relação estabelecida com o espaço físico, através da qual os sujeitos individuais ou coletivos atribuem significados a um determinado local e nele realizam atividades diversas (entre elas, a organização de festas, não só carnavalescas). Um mesmo território pode, pois, incluir diferentes etnias e grupos com situações sócio-econômicas distintas.

A noção de “território” não pode ser confundida com a de “bairro” ou “distrito”, pois não necessariamente se confunde com as subdivisões político-administrativas. Todavia, as relações estabelecidas entre diferentes grupos urbanos podem fazer com que um determinado bairro ou distrito, devido à exclusão de seus moradores, à estigmatização dos mesmos ou, ao contrário, por consequência da atribuição de características positivas a seus habitantes, passe a ser visto como um “território”. Isso pode acontecer de diferentes formas: por exemplo, através das construções simbólicas realizadas pela imprensa, ao tentar estabelecer uma fronteira clara entre os locais das festas das elites e os locais das “outras” festas; ou através da destinação de certas regiões à moradia de grupos específicos de trabalhadores, como os operários do Quarto Distrito. Esses fenômenos indicam a delimitação de fronteiras capazes de estabelecer distinções entre diversos locais urbanos, constituindo, enfim, territórios.

A importância que esta dissertação conferiu aos territórios reside principalmente na relação entre, de um lado, o fato deles serem objeto de determinados estigmas, preconceitos e marginalizações (à exceção do Quarto Distrito, como se verá) e, de outro, as práticas festivas de muitos moradores dessas regiões que, através do carnaval, buscavam combater a visão depreciativa que pesava sobre tais pessoas e espaços físicos. Porém, a incidência de conflitos

entre foliões com sentimento de pertencimento a diferentes territórios, hierarquias de classe ou desarmonias étnicas, coexistiam e dificultavam a busca por respeito, por visibilidade e a construção de imagens que pudessem propiciar maior aceitação e inclusão.

3.1 – A Cidade Baixa: João Alfredo, Areal da Baronesa e Ilhota

A Cidade Baixa é uma região ampla de difícil delimitação espacial. Dela fazem parte trechos de largas e movimentadas avenidas da cidade, como a Praia de Belas, a Getúlio Vargas, a Borges de Medeiros, a José do Patrocínio e a Venâncio Aires. De acordo com o pesquisador Sérgio da Costa Franco, em quase toda a sua extensão, a Cidade Baixa foi uma área habitada preponderantemente por famílias de classe média. Entretanto, ele mesmo matizou tal caracterização, afirmando que também integrou aquela região o território conhecido como Areal da Baronesa, o qual diferenciava-se do restante da Cidade Baixa devido à deficiência crônica de melhorias urbanas e por situar-se à margem de umas das ramificações do Arroio Dilúvio.²⁸⁵

A mais famosa artéria da Cidade Baixa era a Rua João Alfredo. Nas palavras de Costa Franco, tratava-se de uma “*rua socialmente pobre, e marcada, ademais, pela má implantação de suas casas do lado par, construídas bem à margem do Riacho, praticamente sem quintal*”. Por esse motivo, a João Alfredo ficou também conhecida como “rua da Margem” ou “rua do Riacho” (este, na verdade, era uma das várias ramificações do chamado Arroio Dilúvio, que ainda hoje atravessa parte da cidade). Em meados do século XIX, a Rua João Alfredo já era local de residência de soldados do 7º Batalhão da Brigada Militar. Ainda de acordo com Costa Franco, era uma artéria “*populosa e festeira*”, que se destacou devido à tradição de organizar carnavais de rua, sobretudo ao longo da primeira metade do século XX.²⁸⁶ Algumas agremiações carnavalescas da João Alfredo adotaram nomes que faziam referência ao riacho e à própria rua, como a Sociedade Piratas do Riacho e a Sociedade João Alfredo, indicando prováveis sentimentos de pertencimento de seus integrantes àquela região.

A Rua João Alfredo ainda existe, embora tenha passado por mudanças infra-estruturais bastante significativas. Entretanto, havia um outro território na Cidade Baixa que,

²⁸⁵ FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. p. 109-110.

²⁸⁶ Idem, p. 222-223.

em nome do “saneamento” e da “urbanização”, simplesmente “desapareceu”.²⁸⁷ Tratava-se de uma “*área sujeita a inundações e, por isso mesmo, ocupada por moradores muito pobres*”, conforme afirmou Costa Franco. Um dos muitos meandros realizados pelo riacho que banhava a Cidade Baixa dava uma volta de tal modo acentuada que quase encerrava uma pequena ilha em seu interior. Foi essa região baixa e alagadiça que ficou conhecida como Ilhota, a qual “*deixou sua marca na memória da cidade, sobretudo nas crônicas de carnaval, samba e batuque*”.²⁸⁸ Na continuidade deste capítulo, serão enfocados os foliões da Rua João Alfredo, do Areal da Baronesa e, por último, da Ilhota.

3.1.1 – Uma comissão a cada trezentos metros: a Rua João Alfredo

Por volta das oito horas da noite, do dia 15 de fevereiro de 1931, a Rua João Alfredo foi palco de uma “*cena pouco agradável*” que acarretou a “*prisão de um malfeitor*”, conforme registrou a crônica policial de *A Federação*. Um pouco antes do início dos folguedos previstos para aquela data, o folião Dorival Miranda dos Santos, por motivos considerados “*fúteis*” (mas que não foram reproduzidos na crônica), arremessou um pedaço de tijolo no crânio de Josilo Mariante, produzindo grave ferimento. O agressor acabou preso por um guarda civil, o que não seria difícil em uma artéria onde moravam muitos policiais.²⁸⁹ Acontecido em um dos territórios do “carnaval popular”, o trágico episódio dificilmente deixaria de ser noticiado pela crônica policial. Conflitos como esse, que poderiam justificar a classificação dos moradores da João Alfredo como “brigões” ou “desordeiros”, representavam tudo aquilo que muitos organizados festeiros daquela rua buscavam evitar, embora nem sempre conseguissem.

Em 1932 (mesmo ano em que a Prefeitura concedeu caminhões de lixo a vários grupos de foliões, como foi visto no capítulo anterior), alguns moradores da Cidade Baixa haviam realizado préstitos sem nenhum auxílio público. Presidida pelo capitão Américo Monteiro da Costa, a comissão de organizadores do carnaval da Rua João Alfredo realizou

²⁸⁷ O chamado Projeto Renascença, elaborado pela Prefeitura de Porto Alegre e implementado na década de 1970, foi o responsável pela “urbanização” da Ilhota e a abertura da atual Avenida Érico Veríssimo, reduzindo também o tamanho da Praça Garibaldi, situada à frente da Ilhota. *Ibidem*, p. 187. A Ilhota esteve na mira dos poderes públicos durante várias décadas. Entretanto, seu processo de desaparecimento pode ser situado entre as décadas de 1940 e 1970. Ver: ASSUNÇÃO, Kizzy da Silva. “A urbanização da cidade de Porto Alegre de 1940 a 1977: a memória da Vila Ilhota através de seu desaparecimento no meio urbano”. In: MACIEL, Vera Lucia. OSMARI, Maria. (Orgs.). *Do Morro Santana, a Cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: FAPA, 2004. pp. 143-150.

²⁸⁸ FRANCO, Sérgio. *Guia histórico...* Op. Cit., p. 208.

²⁸⁹ *A Federação*, 16.02.1931., p. 04.

diversos corsos, os quais indicam que tais foliões sabiam escolher muito bem a quem homenagear através dos desfiles. Na esquina daquela rua com a Avenida Venâncio Aires, os moradores ergueram um “*grande arco triunfal, de belo efeito artístico*”, de acordo com um encantado articulista do jornal *Estado do Rio Grande*. No referido arco, constava a seguinte legenda: “*Homenagem ao benemérito general Flores da Cunha*”. Além disso, os vários desfiles de carros foram oferecidos ao comércio, às classes militares, aos comandantes do Colégio Militar e da Brigada Militar, ao prefeito municipal e aos secretários de Estado.²⁹⁰ Durante os festejos de 1934, uma outra comissão organizadora do carnaval na Rua João Alfredo foi presidida pelo coronel Domingos Marchand. Ele foi o responsável por organizar os programas festivos e os corsos, contratar bandas de música e mão-de-obra para construir coretos.²⁹¹

A prática de agraciar autoridades públicas através de eventos carnavalescos podia ter diversos objetivos para os festeiros da Cidade Baixa. Ela indica a busca por proximidade com os responsáveis pela ordem, policiamento, concessões oficiais (como a de caminhões) ou melhorias infra-estruturais para realizar os folguedos.²⁹² Por outro lado, também revela a busca por visibilidade e respeitabilidade, através do reconhecimento de que eram suficientemente organizados para realizar festejos à altura dos ocorridos no Centro da cidade. Não era à toa, portanto, que algumas comissões tinham como presidentes militares graduados: isso certamente conferia ares de hierarquia, disciplina e, conseqüentemente, respeitabilidade aos grupos de organizadores. Além disso, a prática dos corsos mostra que os foliões da João Alfredo haviam aprendido as formas supostamente mais bonitas, educadas, urbanas e civilizadas de festejar o tríduo momesco.

De fato, os moradores da Cidade Baixa em geral e da Rua João Alfredo em particular manifestavam forte autonomia para realizar homenagens a Momo. Organizando corsos, construindo coretos e elaborando programas festivos, atuavam na administração dos

²⁹⁰ *Estado do Rio Grande*, 18.01.1932, p. 09

²⁹¹ *A Federação*, 08.02.1934, p. 02; 10.02.1934, p. 05.

²⁹² Em 1933, foi realizado um outro evento burlesco que também homenageava militares. O Grupo Carnavalesco Conquistadores, oriundo da Cidade Baixa, realizou um festival carnavalesco no Cine Teatro Capitólio, situado na Avenida Borges de Medeiros. Os componentes do grupo dedicaram a festa ao Capitão Alencastro Braga de Menezes e à Guarda Civil, ver: Idem, 11.01.1933, p. 02. Além de saber a quem homenagear através dos corsos, os moradores da João Alfredo sabiam a quem recorrer para melhorar as condições de seus festejos. Em 1935, uma nota do *Diário de Notícias* anunciou: “*ontem, uma comissão de gentis senhoritas foram à presença de S. S. Mister Millender, solicitando seu auxílio para melhoria da iluminação da Rua João Alfredo*”. A “Rua da Margem”, portanto, não estava livre de hierarquias de poder. Um grupo de folionas recorreu ao que parece ser um estrangeiro abastado e influente para melhorar a infra-estrutura da rua. A mesma nota dizia: “*sua s. atendeu-as amavelmente e prontificou-se a ceder o pedido pelo qual as senhoritas retiraram-se muito gratas por esse gesto correto que só é digno de pessoas da educação de Mister Millender*”. O episódio evidencia a busca por proximidade entre aqueles que não tinham poder para tomar determinadas decisões e realizá-las e aqueles que desfrutavam dessa possibilidade. *Diário de Notícias*, 21.02.1935, p. 07.

folguedos naquela artéria agremiações como a Sociedade Cavalheiros de Veneza²⁹³ e a Sociedade João Alfredo²⁹⁴. Por vezes, os grupos de organizadores não integravam nenhuma agremiação formal específica, como clubes ou sociedades, mas designavam a si próprios apenas como “a comissão” em suas notas enviadas à imprensa. A informalidade dessas comissões não constituía um empecilho à realização de festejos bem organizados: ainda que não pertencessem diretamente a alguma agremiação, os moradores daquela rua eram capazes de administrar suas festas e obter publicidade.²⁹⁵ Isso, certamente, contrariava a imagem de “local de desordens” que recaía sobre a Cidade Baixa.

Por outro lado, os diferentes grupos de organizadores não estavam em pé de igualdade. A mais destacada agremiação da João Alfredo era a Sociedade Piratas do Riacho. Tratava-se de um grupo de moradores da Cidade Baixa, mais especificamente das ruas Lopo Gonçalves, Coronel Genuíno e João Alfredo, que, anualmente, administravam os festejos em um trecho da “Rua da Margem”. Chamavam a si a responsabilidade de construir coretos, angariar fundos junto ao comércio e arrecadar premiações para os concursos que realizavam. Através dessas práticas, seus membros construíram para si a imagem de ordem e organização.²⁹⁶ Ainda assim, nem tudo era harmonia nos carnavais daquela artéria urbana. E, ao que parece, o grande desafio para seus festeiros era fazer com que a forte independência em organizar concursos, corsos e desfiles não degenerasse em desentendimentos entre vizinhos.

Esta autonomia para realizar a festa podia gerar desarmonias, naquela ou em outras regiões da cidade. O escritor, jornalista e professor de economia Archymedes Fortini, em uma de suas crônicas escritas entre as décadas de 1920 e 1940, afirmou que, durante o tríduo momesco, “*dividia-se a capital em fanáticas regiões partidárias [...], terminando, às vezes, em cafés ou em outros logradouros em ‘sururus’*”.²⁹⁷ Não é casualidade o fato de dois temas distintos aparecerem associados na crônica de Fortini: territórios (“*regiões partidárias*”) e conflitos (“*sururus*”). Em 1939, um articulista do *Correio do Povo*, depois de reclamar da insistência dos foliões em organizar seus próprios festejos e esclarecer que isso tinha por

²⁹³ A *Federação*, 23.02.1933, p. 02.

²⁹⁴ Idem, 10.02.1934, p. 05.

²⁹⁵ Diversas notas enviadas por grupos de moradores da João Alfredo que não pertenciam a agremiações formais, como clubes ou sociedade, e que designavam a si mesmos apenas como “a comissão”, podem ser encontradas na imprensa. Ver: *Diário de Notícias*, 21.02.1935, p. 07; *Correio do Povo*, 21.02.1936, p. 10; 19.02.1938; 09.01.1940, p. 09; 01.03.1946, p. 05; *Jornal do Estado*, 22.01.1940, p. 12; *Diário de Notícias*, 06.02.1947, p. 07; 26.02.1949, p. 06.

²⁹⁶ Sobre a Sociedade Piratas do Riacho, ver: *A Federação*, 02.02.1935, p. 02; 28.02.1935, p. 06; 01.03.1935, p. 03; 20.02.1936, p. 07; *Correio do Povo*, 06.02.1937, p. 14; 08.02.1938, p. 09; 12.02.1938, p. 07; 24.02.1939, p. 08; *Diário de Notícias*, 05.03.1946, p. 05.

²⁹⁷ FORTINI, Archymedes. *Revivendo o...* Op. Cit., p. 59.

conseqüência dividir a cidade em “*várias zonas diferentes*”, teceu um rápido comentário sobre os folguedos da “Rua da Margem”. Ele afirmou: “*nesta última artéria, imaginem, existem várias comissões encarregadas dos festejos. Cada trezentos metros da rua tem uma comissão. E há rivalidade... Isto numa rua apenas*”.²⁹⁸ O jornalista não poderia estar mais correto, embora a imagem de foliões sem capacidade de entendimento entre si – e conseqüentemente desorganizados – não fosse compatível com as diversas comissões organizadoras presentes naquela rua e que suscitaram observações como as dele e a de Fortini.

No carnaval de 1939, a Rua João Alfredo estava mesmo seccionada. Isso pode ser percebido através de uma nota enviada ao *Correio do Povo* por um grupo de foliões descontentes. “*Os moradores da Rua da Margem, na quadra entre a Rua Lopo Gonçalves até a curva, em vista da dissidência surgida com a Comissão de Festejos*” solicitaram, nas páginas da imprensa, que suas atividades festivas fossem administradas pela Sociedade Piratas do Riacho.²⁹⁹ Mesmo que o nome dessa agremiação estivesse diretamente associado ao espaço físico ao qual pertenciam diversos grupos de foliões – a margem do riacho –, a percepção de que pertenciam a um mesmo território e o compartilhavam não era capaz de eliminar desentendimentos e distanciamentos entre eles. Os Piratas do Riacho, entretanto, contavam com diretores e hierarquia interna, eram bem organizados e respeitados pela imprensa, fazendo jus à classificação como “sociedade” – o que era um privilégio para poucos. Esse foi o motivo pelo qual aqueles dissidentes, através do *Correio do Povo*, quiseram colocar-se sob sua administração. Com isso, talvez buscassem atenuar a imagem, tão propalada ao longo do ano, de pessoas que, mesmo sendo vizinhas, não se entendiam ou viviam em situação de conflito, como “brigões”. Nesse caso, esteve presente a já referida tendência de que em torno das maiores, mais visíveis e respeitadas agremiações, se aglutinassem as menores.

Nem todas as agremiações da João Alfredo tinham a mesma respeitabilidade ou recebiam as mesmas visibilidade e legitimidade por parte da imprensa. E isso é um indício do quanto aquela rua era fragmentada, havendo hierarquias entre agremiações cujas práticas e freqüentadores nem sempre eram apreciados pelos homens de jornal. Ao contrário da Sociedade Piratas do Riacho, um outro local de sociabilidade da João Alfredo, ao que parece, não contava com a mesma fama positiva.

“*A dança no Tareco não foi sopa*” é o título de uma nota publicada na crônica policial do *Diário de Notícias* durante o carnaval de 1946. Antônio Silveira Lemos, morador

²⁹⁸ *Correio do Povo*, 21.02.1939, p. 10.

²⁹⁹ *Correio do Povo*, 14.02.1939, p. 10.

do Beco do Salso, sem número, entrou em uma “*roda viva*” enquanto se entregava à dança em uma taverna da João Alfredo, o Tareco, descrita pelo cronista como “*aquela muito célebre casa do gênero*”. O (até então contente) folião Antônio Lemos viu-se, de repente, “*obrigado a ‘dançar’ com um grande grupo de dançarinos que lhe aplicaram uma boa pancadaria*”. Sem oferecer maiores esclarecimentos, o articulista argumentou que um dos prováveis motivos da briga foi “*porque [Antônio] não estivesse de acordo com o rito da casa*”. Enquanto durava a contenda, “*alguém mais prático lembrou-se de se apoderar de um relógio*”, pertencente a Antônio.³⁰⁰ Embora alguns significados importantes e necessários para compreender esse evento estejam definitivamente perdidos, é provável que Antônio Lemos fosse visto como alguém “de fora”: era morador do Beco do Salso, região da cidade bem distante da João Alfredo e da Cidade Baixa. Além disso, o cronista aventou a possibilidade de que ele não estava “*de acordo com o rito da casa*”, o que pode ser um indício de que ele não compartilhava dos mesmos hábitos dos que lá freqüentavam. Além de apanhar, acabou roubado. A pecha de “brigões”, “arruaceiros” e “ladrões” foi atribuída pelo jornalista aos que freqüentavam o Tareco.

A João Alfredo, local de moradia de muitos responsáveis pela “manutenção da ordem” era, por vezes, local de intensas desordens. O mesmo sentimento de pertencimento àquele território – que permitia a existência de espaços de convivência entre seus moradores ou freqüentadores – era capaz de gerar conflitos, neste caso com “estrangeiros” pouco familiarizados com os rituais locais de socialização.

Jane Mattos identificou nos títulos de alguns estabelecimentos comerciais da Cidade Baixa nomes de origem italiana – indicando que não eram apenas negros que freqüentavam ou habitavam aquele território. Entretanto, o que prevaleceu foi a imagem de uma região urbana ocupada por afro-descendentes.³⁰¹ Os festejos carnavalescos da Cidade Baixa não podem ser dissociados de uma certa percepção territorial, de pertencimento a um determinado espaço físico e, principalmente, da constatação de que os próprios festeiros estavam cientes dos estigmas que sobre eles pesavam e das fronteiras entre os que lá freqüentavam ou moravam e os “outros”. Excluídos das festas privadas das agremiações abastadas do Centro, negros e brancos da João Alfredo tinham de construir seus próprios espaços de sociabilidade.

³⁰⁰ *Diário de Notícias*, 19.02.1946, p. 06.

³⁰¹ MATTOS, Jane. *Que Arraial...* Op. Cit., p. 33-34; No carnaval de 1950, uma comissão organizadora, presidida pelo morador Clodomiro Machado, visitou residências e casas comerciais da João Alfredo, solicitando auxílio financeiro para os festejos. Com isso, a comissão ganhou duas taças para oferecer aos vencedores do concurso de blocos. Elas foram doadas por Armando Sperb, proprietário do Café Primor, e Mojze Wajjner. Os sobrenomes dos proprietários indicam a diversidade étnica presente na “Rua da Margem” e a colaboração entre seus freqüentadores ou moradores para organizar o carnaval. *Diário de Notícias*, 01.02.1950, p. 05.

Em decorrência, esses locais passavam a ser compartilhados por foliões que sabiam que tinham algo em comum. Na maioria das vezes, este “algo em comum” era a cor da pele.

Diferentes grupos da cidade “respeitavam” os limites territoriais alheios, indicando que as fronteiras eram estabelecidas pelos de “dentro” em suas relações com os de “fora”. De acordo com Íris Germano, algumas agremiações burlescas da Cidade Baixa, como Gaúchos Carnavalescos, Grupo das Japonesas e Zona U, executavam desfiles com itinerários que incluíam as ruas daquela região, do Bairro Bom Fim e do centro urbano em seus cursos, mas jamais percorreram as ruas da Colônia Africana (ou mesmo da Ilhota). “*Esses agrupamentos, significativamente, não eram compostos por descendentes de africanos, apesar de suas cavernas se localizarem na Cidade Baixa*”, afirmou a historiadora.³⁰² Havia, em Porto Alegre, territórios estigmatizados demais para serem freqüentados por determinados grupos de foliões brancos que (assim como os negros) também buscavam respeitabilidade e visibilidade social, principalmente através dos cursos. Eles evitavam certas zonas não só porque os estigmas recaíam sobre os espaços físicos e seus freqüentadores, mas também, ao que parece, porque tais regiões já tinham “donos”. Portanto, ao que parece, havia fronteiras étnicas demarcando espaços bem definidos no interior da Cidade Baixa.

Um indício da existência dessas fronteiras pode ser encontrado no episódio narrado pelo jornalista Justino Martins, acontecido durante o carnaval de 1946 (mesmo ano em que o já referido folião Antônio Silveira Lemos entrou em uma “roda viva” no Tareco). Com o objetivo de escrever uma reportagem sobre “*alguns aspectos da vida do negro brasileiro*” para a *Revista do Globo*, Justino se dirigiu à Cidade Baixa. Ele mesmo contou sua experiência naquele território: “*tentando entrar num salão de baile de negros, localizado à Rua João Alfredo, em Porto Alegre, o porteiro barrou-me à porta, mesmo ante a apresentação do ingresso*”. À semelhança dos eventos burlescos das grandes sociedades do Centro, aquele recinto (cujo nome não foi referido por Justino) também era bastante seletivo com seus *habitués*. Naquele caso, o critério de seleção foi explicitamente a cor da pele, critério este que, entre outros, deveria balizar também, ainda que de forma implícita, a aceitação ou não nos bailes da elite. De acordo com Justino, o porteiro do salão explicitou o motivo pelo qual ele não poderia entrar: “*Você é branco, rapaz. Que é que quer fazer aqui? Não pode entrar, não. Vá dançar na sua zona*”.³⁰³ “Vitimado”, o jornalista se sentiu “segregado”, e não foi capaz de compreender o sentido que freqüentar um salão de baile como aquele tinha para negros que não podiam freqüentar o *grand monde*.

³⁰² GERMANO, Íris. *Rio Grande...* Op. Cit., p. 193.

³⁰³ *Revista do Globo*, p. 09.02.1946, p. 19-21.

Freqüentar ou associar-se a uma agremiação, clube, sociedade ou mesmo a um salão de danças significava integrar-se a uma rede de sociabilidades, que permitia a circulação em um espaço físico compartilhado durante momentos de lazer e diversão. O que as comissões organizadoras da João Alfredo tinham em comum com aquele salão de baile para negros era a busca por organização, ordem, respeito e disciplina. Em outras palavras, pertencer a uma agremiação (salão ou sociedade) significava fazer parte de um grupo amplo, mas que buscava a organização e prezava pela seletividade de seus membros. Longe de freqüentarem as agremiações brancas mais abastadas, os foliões da João Alfredo constituíam seus próprios espaços lúdicos e associativos, e isso se manifestava também através da forte independência com a qual organizavam seus próprios folguedos. Por isso, ultrapassar essa fronteira poderia custar caro a aventureiros desavisados. Tais características, todavia, não estavam separadas da noção de que, além de compartilharem um determinado espaço físico, muitos compartilhavam também a cor da pele. Essa constatação orientava critérios de seletividade que poderiam levar um jornalista branco a ser barrado à porta de um baile negro (ou, em casos mais extremos, ao espancamento de um estranho). A “rua da margem”, entretanto, era apenas um dos territórios da Cidade Baixa, o menos estigmatizado de todos. Para além da João Alfredo, havia o Areal da Baronesa e a Ilhota.

3.1.2 – Carnaval na areia: o Areal da Baronesa

O Areal da Baronesa, conforme Sérgio da Costa Franco, integrava parte da Cidade Baixa e correspondia à antiga chácara da Baronesa de Gravataí. No século XIX, serviu como local de abrigo para escravos fujões, atividade que contribuiu para a “má fama” do lugar e seu apelido como “Emboscada”. Ao longo da primeira metade do século XX, passou por um lento desenvolvimento urbano, sendo zona de eventuais alagamentos e local de moradia de famílias pobres (assim como a Ilhota). Vários quartéis da Brigada Militar foram construídos nesse território, que se tornou ponto de moradia para integrantes da milícia estadual. O saneamento básico, que estancou as enchentes, e a pavimentação das ruas ocorreram apenas na segunda metade do século XX.³⁰⁴

Uma das pesquisas históricas mais aprofundadas sobre o Areal da Baronesa é a dissertação de Jane Mattos, intitulada *Que arraial que nada, aquilo lá é um areal* (o nome

³⁰⁴ FRANCO, Sérgio. *Guia histórico...* Op. Cit., p. 58; 109-110.

popular da região surgiu, justamente, em consequência da falta de saneamento).³⁰⁵ De acordo com a historiadora, aquele território, em oposição aos outros arraiais de Porto Alegre, em geral qualificados como “tranqüilos e pacatos”, era visto pelas autoridades como “lugar de malandragem”, de “imperiosa desordem”.³⁰⁶ Local de habitações populares, abrigou em seus cortiços não apenas o contingente populacional ligado aos quartéis da Brigada Militar, mas também sujeitos que viviam da prestação de serviços, paisanos, pequenos comerciantes e operários.³⁰⁷ As freqüentes inundações, derivadas de sua proximidade com o Arroio Dilúvio, perduraram até a década de 1960, momento em que seus habitantes foram “retirados” para outras zonas periféricas da cidade, como o Bairro Restinga.³⁰⁸ Mattos argumenta que o Areal da Baronesa se constituiu através de sentimentos de pertencimento àquele espaço físico por parte de seus habitantes e também pelo contraste estabelecido, interna e externamente, entre eles e os “outros” – os que viviam para além de suas “fronteiras”. Segundo a pesquisadora, o Areal pode ser classificado como um “território negro”.³⁰⁹ As principais ruas associadas ao carnaval daquele espaço urbano eram a Baronesa do Gravataí e a Miguel Teixeira.

O literato e pesquisador Athos Damasceno Ferreira escreveu sobre o Areal da Baronesa na obra intitulada *Imagens sentimentais da cidade*, publicada em 1940. Ele também afirmou que a região havia sido conhecida como “Emboscada”, tratando-se de um dos tantos locais de Porto Alegre que poderiam ser classificados como “*sórdidos, nauseabundos, intransitáveis*”. Damasceno não poupou atributos depreciativos ao que ele mesmo chamou de “*os tipos populares*”, gente que habitava territórios como o Areal e que costumava “vagar” pelo centro da cidade. Nesta perspectiva, aquela região era uma das muitas freqüentadas pela “*bagaceira desregrada*”, sendo o reduto das “*matrizes da água toldada provinciana, dos indesejáveis, dos larápios, dos brigões, dos fios de pelego, dos pifutes, dos pomarés, dos retufindingas, das lambareiras, das bruacas, da corja livre, da peruana solta*”. E o autor arrematou: “*Ali, a polícia [...] sempre teve com quem se avir*”.³¹⁰

As valorações negativas associadas ao Areal da Baronesa e aos seus moradores também brotavam da pena de um dos mais destacados letrados locais: o escritor, jornalista e antigo dono do *Jornal do Comércio*, Achyles Porto Alegre. Suas crônicas e memórias escritas entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do XX foram reunidas e publicadas

³⁰⁵ MATTOS, Jane. *Que arraial...* Op. Cit.

³⁰⁶ Idem, p. 36.

³⁰⁷ Ibidem, p. 07.

³⁰⁸ Ibidem, p. 19.

³⁰⁹ Ibidem, p. 129.

³¹⁰ FERREIRA, Athos Damasceno. *Imagens sentimentais...* Op. Cit., p. 17.

sob o título de “*História Popular de Porto Alegre*”, em 1941.³¹¹ De acordo com Achyles, “*aquele sítio ali, à praia de Belas, onde está hoje o quartel do Segundo Batalhão da Brigada Militar, era [...] um matagal cerradíssimo onde os ‘negros fugidos’ iam esconder-se de seus implacáveis e desumanos senhores*”. De acordo Achyles, o “*espírito popular*”, “*sempre cheio de argúcia e maldade, também chamava esse lugarejo de ‘Banda Oriental’, pelas freqüentes desordens que ali se davam, principalmente no beco da Preta, que era um dos seus tantos corredores escusos*”.³¹² A “*má fama*” do lugar era antiga, remontava à época da escravidão, e permaneceu nas memórias de alguns letrados durante muito tempo.

É importante ressaltar as opiniões de Achyles Porto Alegre e de Athos Damasceno acerca dos indivíduos que habitavam territórios como aquele possivelmente expressam preconceitos e estigmas cristalizados na visão de mundo das elites locais. Escrevendo em diferentes momentos, eles compartilhavam das mesmas posturas e pontos de vista em relação aos “*tipos populares*”, descritos pelo último como “*ordinariamente pobres, diabos ébrios, idiotas, pedintes*”. Muitos daqueles “*tipos*” atuavam “*ordinariamente*”, porque “*alguns – e não poucos – não eram nem mendigos, nem imbecis, nem bêbados e gozavam até de apreciável situação social*”.³¹³ Esses, em especial, eram os responsáveis por atividades como a “*falsa mendicância*”, e também integravam, segundo tal ponto de vista, as “*classes perigosas*” de Porto Alegre. Achyles, por sua vez, depois de descrever o que ele considerou ser um dos “*tipos populares*” da capital gaúcha, concluiu que se tratava de um “*imbecil, como todos desta última camada citados*”.³¹⁴

O Areal da Baronesa, entretanto, não era exatamente aquilo que alguns membros das elites intelectuais da cidade pensavam que ele fosse. No carnaval de 1935, os integrantes do Bloco Filhos do Mar ensaiaram suas apresentações sob a direção do maestro Claudino Oliveira, que se “*impunha*” nos ensaios para que as canções do grupo fossem entoadas com técnica e qualidade. A preocupação com a imagem pública estava presente naquele grupo, composto por moradores de um território para o qual os poderes constituídos faziam questão de não olhar (ou de enxergar com olhos bastante preconceituosos). Sua “*caverna*” ficava em uma das principais vias do Areal, a Rua Baronesa do Gravataí, nº 480. Sua diretoria contava com homens e mulheres: Pedro Reis, presidente; Natividade Reis, vice-diretor; João

³¹¹ PORTO ALEGRE, Achyles. *História Popular...* Op. Cit.

³¹² Idem, p. 41.

³¹³ FERREIRA, Athos Damasceno. *Imagens sentimentais...* Op. Cit., p. 186.

³¹⁴ PORTO ALEGRE, Achyles. *História popular...* Op. Cit. , p. 22.

Marchese, secretário; Marina Vitória, vice-secretária; Olga Aragon, tesoureira.³¹⁵ Mas não eram apenas os blocos que apresentavam este nível de formalização.

Ao longo de todo o período pesquisado, foi possível encontrar indícios do alto nível de organização dos foliões do Areal quando esses tratavam de formar as comissões organizadoras para administrar os festejos. O grupo de moradores responsáveis pela festa em uma outra importante rua da região, a Miguel Teixeira, contava, em 1948, com os moradores Saturno Dutra, como presidente; Carlos Salomão, como vice-presidente; Nelson Soares e Dorival Leivas, como secretários; Vitor Severo e Carlos Pereira, como tesoureiros.³¹⁶ A hierarquia e a organização interna de grupos como estes contrastavam com a antiga (e persistente) imagem acerca dos habitantes do Areal como “desordeiros”.

Na Rua Miguel Teixeira, no carnaval de 1950, a comissão organizadora solicitou, por intermédio do *Correio do Povo*, o comparecimento de todos os grupos de foliões daquela via a uma reunião, “*a fim de tratar de assuntos de seus interesses*”. O encontro deveria ter início às 21 horas do dia 15 de fevereiro, e seria realizado “*impreterivelmente [...], com qualquer número de representantes, visto ser assunto de caráter urgente*”.³¹⁷ Além do rigor para realizar aquela reunião, a própria existência de grupos de pessoas desempenhando diferentes funções, mas tendo em comum a disposição de se dedicarem à festa, dão uma idéia da importância que atuar no carnaval tinha para muitos moradores do Areal. Eram foliões que não tratavam como “brincadeira” os dias consagrados a Momo, vistos por eles como algo que ultrapassava a concepção do carnaval como mera “folia”. O que os levava a se reunirem não era a noção da festa como manifestação de uma identidade “nacional” que a todos “igualava”, mas laços de proximidade mais restritos, como o fato de morarem em uma mesma rua ou compartilharem o mesmo (estigmatizado) território. No carnaval de 1947, por exemplo, o bloco Granadeiros da Alegria realizou seu primeiro baile burlesco no “*antigo salão do [bloco] Ideal, sito à Rua Baronesa do Gravataí*”, conforme registrou o *Diário de Notícias*.³¹⁸ Embora foliões mais novos sucedessem os mais antigos, os espaços por eles utilizados poderiam continuar a ser os mesmos.

Foi bem antes do carnaval que os foliões do grupo burlesco Não Sei começaram a sair às ruas da cidade para realizar as suas muambas. O conjunto, composto por moradores do Areal da Baronesa, foi descrito por um jornalista de *A Federação* como sendo o “*leader*” dos “*ranchos batucados*”. Sua estudantina era ensaiada pelo pandeirista Darcy Oliveria, e já

³¹⁵ *Diário de Notícias*, 10.02.1935, p. 10.

³¹⁶ *Correio do Povo*, 05.02.1948, p. 07.

³¹⁷ *Idem*, 15.02.1950, p. 09.

³¹⁸ *Diário de Notícias*, 08.02.1947, p. 06.

estava afinada para o tríduo momesco desde o início de janeiro. Mais uma vez, estava presente a intensa preocupação com o desempenho musical, revelando a preocupação dos festeiros com sua imagem pública. Além disso, os integrantes do Não Sei enviaram uma de suas composições ao jornal *A Federação*, obtendo a tão almejada publicação que garantia visibilidade a tantos blocos da cidade. Era um samba-canção, intitulado “*Parece mentira*”, escrito pelo já referido ensaiador, Darcy Oliveira, em parceria com outro integrante, Edmundo Vaz. A letra dizia assim:

“Parece mentira
Parece
Que eu deixei de amar
Você
Mas a culpa toda
É sua
De me deixar dormindo
Na Rua
Foste iludida
Pelo luxo e a riqueza
Hoje andas de chinelo
No Arraial da Baronesa
Você comigo
Não andava enchapelada
Não tinha luxo nem nada
Mas sempre andava calçada”.³¹⁹

A canção faz referência a um indivíduo recusado pela sua companheira e que, depois de algum tempo, deixou de amá-la. Para ela, o castigo por ter trocado o companheiro por “luxo” e “riqueza” foi voltar a viver na pobreza do Areal.³²⁰ Desfiles e publicidade das letras de canções carnavalescas, para aqueles foliões, tinham o mesmo objetivo: visibilidade social, tão importante para sujeitos “invisíveis” (ou “mal-vistos”) durante a maior parte do ano, e que, talvez nos dias dedicados a Momo, pudessem dar alguma publicidade às suas precárias condições de vida, mas também se contrapor aos estigmas negativos que pesavam sobre eles.

Durante os folguedos de 1949, o jornalista Nelson de Assis se dirigiu ao Areal da Baronesa com o objetivo de fazer uma reportagem sobre o grupo negro X do Problema (que, em outros anos, apareceu associado à Colônia Africana). Ele narrou essa experiência nas páginas da *Revista do Globo*, em um longo artigo que mistura “investigação” jornalística e

³¹⁹ *A Federação*, 10.01.1933, p. 02.

³²⁰ A historiadora Rachel Soihet afirmou que, nas letras de carnaval escritas por compositores populares cariocas durante as décadas de 1920 e 1930, a chamada “dor-de-cotovelo” era um tema recorrente. Em tais canções, mulheres enfadadas com seus maridos partiam sem maiores explicações, nada restando ao seus companheiros, senão pôr-se a chorar; além disso, nesses sambas, a opção feminina por uma vida sem amarras, ao custo do abandono de uma relação afetiva, era considerada legítima. SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit., p. 172-173. O mesmo fenômeno pôde ser verificado em Porto Alegre naquele mesmo período, ver: ROSA, Marcus V. F. “As mulheres nos carnavais de Porto Alegre durante a primeira metade da década de 1930”. *Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: PUCRS, 2006. [cd-rom, no prelo].

impressões pessoais.³²¹ O líder e ensaiador do grupo se chamava Dorvalino Fogaça, e era mais conhecido como “Dinho”. No início da década de 1930, ele foi um dos integrantes do bloco Os Tesouras e, em 1949, havia doze anos que compunha músicas de carnaval. Embora Dorvalino buscasse divulgar as melodias do X do Problema pelas rádios da cidade, essa dedicação não lhe propiciava renda alguma. Nesse sentido, suas próprias palavras são significativas: *“sou contínuo do Branco do Rio Grande do Sul e é com ordenado desse emprego que sustento casa, mulher e quatro filhos. A música não me tem dado muito”*. A busca por visibilidade, aceitação e reconhecimento não era garantia de ascensão sócio-econômica ou retorno financeiro, e ele estava plenamente ciente dessa situação. Ainda assim, Dorvalino não abandonava o carnaval.

O X do Problema costumava ensaiar nos fundos de uma churrascaria da Rua Baronesa do Gravataí (o que pode indicar a existência de relações com o dono daquele estabelecimento comercial). O quintal da churrascaria foi transformado em um *“terreiro de samba”*, e o responsável pela reportagem tratou de deixar claro que lá entrou por ter sido convidado. As fronteiras que fragmentavam a Cidade Baixa podiam, de fato, gerar conflitos entre os “de fora” e os “de dentro”, e o jornalista Nelson de Assis conheceu o compositor Dorvalino Fogaça apenas três dias antes da reportagem. Em certo momento, o repórter fez um rápido (e preconceituoso) comentário em relação ao ensaio do grupo: *“nada disso, senhores! O tempo não vai fechar. Isto é apenas o ensaio”*. A pecha de “brigões” e “desordeiros” orientava o modo como jornalistas como ele (e, provavelmente, muitos leitores da *Revista do Globo*) olhavam para os moradores do Areal. E essa distância social e cultural entre os habitantes de uma mesma cidade também podia ser percebida de outras formas.

Ao referir-se àquele compositor negro, o próprio repórter declarou: *“meus leitores ainda nada sabem a respeito dele”*. Sobre as composições do X do Problema, o jornalista escreveu: *“são dessas músicas que a gente ouve na rua de passagem, [e] não tem tempo de guardar na memória nem de perguntar quem é o autor”*. O articulista, como já foi dito, conheceu Dorvalino Fogaça apenas três dias antes da reportagem. Além disso, depois de ouvir um samba que, segundo o compositor, recebera o terceiro lugar em um concurso de carnaval, o repórter declarou: *“Eu, confesso, jamais o ouvira”*. Tais relatos dão pistas a respeito do distanciamento que vigorava entre Nelson de Assis e os frequentadores daquele ensaio. Esse distanciamento tinha por consequência fazer com que muitos homens de jornal se tornassem incapazes de perceber os sentidos que a festa poderia ter para os próprios festeiros.

³²¹ Ver: *“Mulher não há de faltar”*, *Revista do Globo*, 19.02.1949, p. 31-34; p. 55; p. 78.

Nesse sentido, as declarações do próprio Dorvalino são bastante significativas. Ele estava ciente do fato de que o reconhecimento não era algo facilmente obtido. Em certo momento da entrevista, o compositor declarou: “*eu faço samba, mas é difícil arranjar cartaz para ele*”. Além disso, uma de suas canções tinha o seguinte trecho: “*Sei que existe no Sul diversos autores/Mas estes autores não ganham valor*”. Quando perguntado pelo jornalista se essa mesma canção era um “*samba-devagar*”, Dorvalino respondeu que se tratava de um “*samba-reivindicação*”. Depois de cantar uma outra canção para o jornalista, o compositor declarou que se tratava de “*um samba com mais sorte*” do que os outros. A música estava recebendo divulgação através da Rádio Difusora.

A importância do rádio ou dos repórteres que se dirigiam para territórios como o Areal ou a João Alfredo residia no fato de que eles propiciavam visibilidade e publicidade a grupos de foliões marginalizados, estigmatizados e esquecidos pelas classes mais abastadas da cidade. Longe de celebrar uma identidade “nacional” ou “irmanadora” durante o tríduo momesco, aqueles foliões buscavam ser vistos e reconhecidos por uma sociedade que os excluía durante o ano inteiro. E essa busca podia ser percebida ainda de outras formas.

Para avaliar um concurso de blocos no carnaval da Rua Miguel Teixeira, foram convidados pelos moradores os senhores Osvaldo Carolo, “*técnico em pinturas*”, para julgar as fantasias, e Vicente Caldovino, “*maestro da banda do Pão dos Pobres e da Casa de Correção*”, para avaliar músicas e canções, conforme registro do *Correio do Povo*.³²² Em 1948, entre os nomes da comissão julgadora daquela rua constava um militar, Cincinato Soares, da Banda da Base Aérea.³²³ Para aqueles eventos festivos, portanto, foram escolhidas pelos moradores algumas pessoas que eram reconhecidas como “autoridades” em determinadas áreas artísticas e, justamente por isso, consideradas como possuidoras de legitimidade para julgar desfiles de carnaval. Eram elas que poderiam definir, com “conhecimento de causa”, quais eram as fantasias “belas”, as músicas “bem ensaiadas”, as canções “bem afinadas”, os grupos “disciplinados”. E esses eram valores importantes para foliões em busca de reconhecimento. No mesmo ano, a comissão organizadora dos folguedos na Rua Miguel Teixeira convidou, através do *Correio do Povo*, “*todos os grupos e cordões [da cidade] para tomar parte no sensacional corso*” que por ela estava sendo organizado. O itinerário seria o seguinte: Rua João Alfredo, Praça Garibaldi, Rua Barão do Gravataí, Rua Baronesa do Gravataí e Rua Miguel Teixeira.³²⁴ As vias que compunham o trajeto evidenciam

³²² *Correio do Povo*, 06.03.1949, p. 10.

³²³ *Diário de Notícias*, 13.02.1948, p. 05.

³²⁴ *Correio do Povo*, 24.02.1949, p. 09.

que o Areal estava integrado à Cidade Baixa, além de ser próximo à Ilhota. A realização de um curso naquele momento em que tal prática (havia tempo) dava sinais de “decadência” indica a permanência da busca por visibilidade e aceitação por parte dos moradores de um território marginalizado e estigmatizado. Para eles, os cursos ainda eram importantes, apesar de “antigos” (ou justamente por serem “antigos”). Além disso, havia outras formas de conferir visibilidade aos festejos do Areal.

A relação com proprietários de estabelecimentos comerciais era importante para garantir a qualidade dos eventos festivos, através da arrecadação de verbas ou doações em espécie que seriam dadas aos participantes dos desfiles ou aos vencedores dos concursos. Isso fazia com que os carnavais de diferentes arrabaldes atraíssem a participação de blocos oriundos de diversos bairros da cidade. E os torcedores desses grupos burlescos eram grandes consumidores de artigos carnavalescos, o que fazia a festa dos comerciantes.³²⁵ Por motivos como esses, o carnaval da Rua Miguel Teixeira se destacava sobre os folguedos das outras ruas do Areal: contava com largo apoio material e boa estrutura, pois, além dos proprietários de casas comerciais, tinha a colaboração de oficiais graduados, o que facilitava a obtenção de recursos financeiros e patrocinadores. Os carnavais da Rua Baronesa do Gravataí, entretanto, contavam quase que exclusivamente com o apoio de seus moradores.³²⁶ Essas diferenças podem estar associadas ao fato de que, no final da década de 1940, surgiram dois reis Momo no Areal: Adão Alves de Oliveira, o rei momo negro da Rua Areal da Baronesa; e Alfredo Raimundo Macalé, o rei momo branco da Rua Miguel Teixeira.³²⁷ Apesar de ser um território “compartilhado”, tal fato demonstra que existiam claras distinções entre os festeiros do Areal. Isso é indicado pela polarização dos festejos naquelas duas ruas – e a conseqüente

³²⁵ O envolvimento de estabelecimentos comerciais e seus proprietários com os carnavais de diferentes regiões da cidade é algo que pode ser verificado ao longo de todo o período pesquisado. Patrocinar, incentivar ou simplesmente fazer doações era a forma encontrada por muitos comerciantes para lucrar com os festejos. Ao auxiliar uma festa que atraía multidões, era garantida a presença de consumidores à frente de seus estabelecimentos comerciais. Sobre as relações entre os comerciantes e os foliões e seus eventos festivos, ver: *A Federação*, 12.02.1931, p. 02; 06.01.1934, p. 03; 09.02.1934, p. 02; *Correio do Povo*, 15.02.1939, p. 08; 17.02.1939, p. 08; 28.01.1940, p. 09; *Jornal do Estado*, 03.02.1940, p. 07; *Diário de Notícias*, 17.02.1945, p. 09; 17.02.1950, p. 09. Para ter uma idéia da movimentação comercial propiciada pelos folguedos carnavalescos da cidade a partir do ponto de vista dos próprios comerciantes, são exemplares as declarações dadas por alguns deles a um jornalista. Ver especialmente: “*O comércio de artigos de carnaval*”, *Diário de Notícias*, 06.02.1940, p. 06.

³²⁶ O apoio material recebido pelo carnaval da Rua Miguel Teixeira provinha de diversos colaboradores, como as empresas Caldas Júnior, à qual pertencia o *Correio do Povo*; a Brahma, produtora de cerveja e refrigerantes, e a Companhia Química Rhodia Brasileira, que produzia lança-perfumes. Ver: GERMANO, Íris. *Rio Grande...* Op. Cit., p. 175; p. 181.

³²⁷ Idem, p. 174.

fragmentação do território – e pela desigualdade entre os foliões quanto às relações que propiciavam acesso a certos bens e privilégios.³²⁸

Local que contava com má fama desde o século XIX, o Areal da Baronesa era, nas opiniões expressas por Achyles Porto Alegre e Athos Damasceno, lugar de “*tipos populares*” pouco desejáveis, região onde a polícia sempre tinha “*com quem se avir*”. Todavia, dificilmente esses pontos de vista seriam compartilhados com os festeiros que lá moravam ou por lá circulavam. Muitos foliões daquela região formavam grupos com hierarquias internas bastante formais e que faziam reuniões durante o carnaval para tratar de assuntos “*de caráter urgente*”, os quais poderiam dizer respeito aos ensaios das canções que seriam apresentadas ou à própria administração dos folguedos. Isso certamente destoava da pecha de “*desordeiros*” e indicava uma preocupação com a imagem pública. A busca por publicidade e reconhecimento, aliás, ficou bastante explícita nas palavras de um folião negro daquele território. O já referido Dorvalino Fogaça, do X do Problema, estava plenamente ciente das dificuldades que a ele se apresentavam quando buscava “*cartaz*” para seus sambas, motivo pelo qual concluiu em uma de suas canções que, no Sul do Brasil, compositores como ele não ganhavam “*valor*”. Fogaça era apenas mais um folião em busca de visibilidade durante o carnaval.

Ao contrário da Ilhota, que desapareceu, as duas principais ruas do Areal – Miguel Teixeira e Baronesa do Gravataí – continuam ainda hoje com os mesmos nomes. O território, entretanto, passou a integrar parte dos atuais bairros Menino Deus e Praia de Belas. Não muito distante do centro de Porto Alegre, o Areal da Baronesa deixou de ser um dos territórios referenciais para os folguedos da cidade.

³²⁸ Foi “*graças à decisiva colaboração do comércio*”, conforme nota publicada na imprensa, que a comissão organizadora do carnaval da Rua Miguel Teixeira adquiriu dez taças e vinte medalhas, a fim de serem conferidas aos grupos que melhor se apresentassem nos concursos burlescos de 1950. Nesse mesmo ano, entretanto, os moradores daquela rua ofereceram um indício de que suas relações podiam ir para muito além das mantidas com comerciantes. O *Correio do Povo* anunciou que estava programada uma “*nova brincadeira na Rua Miguel Teixeira*”, sendo que, por “*por gentileza do Consulado Norte Americano, serão exibidos diversos filmes carnavalescos*”. Para o evento, foram convidados todos os blocos de Porto Alegre, ver: *Correio do Povo*, 10.02.1950, p. 08; 11.02.1950, p. 09. Esse acontecimento estava relacionado à chamada “*Política da Boa Vizinhaça*”, implementada pelos Estados Unidos, tema que será tratado no Capítulo IV.

3.1.3 – Uma anomalia em vias de desaparecer: a Ilhota

“A Ilhota é um dos tantos quistos encravados na cidade. Zona paralela à Avenida Getúlio Vargas, vive há muitos anos no mais completo abandono, oferecendo mesmo um aspecto desolador. É povoado por gente humilde, que habita casebres sem o mínimo conforto, à espera de quem os remova para lugares mais salubres. [...] Ali falta tudo, a principiari pela água e iluminação. Os seus moradores podem ser considerados os verdadeiros marginais na acepção da palavra e bem merecem uma ajuda dos poderes municipais, o que certamente não tardará, sabido como é estar próximo a solução do problema da localização das malocas, com a aquisição da vasta área por parte da Prefeitura. [...] A miséria impera na Ilhota, miséria negra, constrictora, que se reflete nas criancinhas que, magras e macilentas, vivem o dia inteiro perambulando pelos campos, pois rua praticamente não existe ali. Matagais, buracos, águas estagnadas, imundícies de toda a sorte envolvem um local, pode-se dizer, dentro do coração da metrópole. [...] Mas essa anomalia está em vias de desaparecer. A Ilhota entrou para o plano de melhoramento da cidade. [...] A zona será desapropriada e em seu lugar surgirá um logradouro moderno para descanso dos habitantes do Menino Deus. Tudo está previsto no plano de urbanização da Prefeitura para aquele local e – segundo informações que ontem obtivemos – toda a Ilhota será aterrada, assim como o pequeno riacho que a circunda”.

Essas palavras foram publicadas pelo *Correio do Povo* no final da década de 1940. Elas criam a imagem de um território sem as mínimas condições de habitação para seus moradores – e, de fato, a Ilhota o era; ainda assim, muita gente morava lá. Entretanto, do ponto de vista do redator (e também dos poderes públicos), a pobreza daquele território serviu para legitimar a sua supressão – como uma intervenção cirúrgica sobre um “quisto” incômodo. Nessa concepção de administração urbana “moderna” e “progressista”, o combate à pobreza deveria ser feito através da desapropriação dos terrenos e da remoção dos moradores para áreas distantes do Centro de Porto Alegre. Ao final do texto, o redator defendeu que se fazia necessário “*levar a cabo empreendimentos que visam melhorar a cidade ou beneficiar a população*”, e a Ilhota constituía “*uma barreira intransponível às legítimas pretensões da administração da cidade*”.³²⁹ O destino da Ilhota não foi diferente do da Colônia Africana: esses dois territórios “desapareceram”.

Mas as pechas não recaíam apenas sobre o espaço físico da Ilhota, afinal também seus moradores sofriam com a má fama do lugar. Em relação àquele território, o escritor Athon Damasceno advertiu: “*ai daquele que se der à inocente aventura de cruzar o pontilhão estropiado e enveredar pelo sufocante entrevero do labirinto insular!*”. A imagem construída por Damasceno é a de um lugar cuja entrada não era permitida a qualquer pessoa, e o autor logo tratou de explicar o porquê. Tratava-se de uma região “*onde se agita[va] um malcheiroso conglomerado de seres que [tinham] fome, [...] frio e, sobretudo, raiva*”. Esse sentimento era dirigido contra os afortunados membros da “*aristocracia urbana*”, deixando explícito que não

³²⁹ *Correio do Povo*, 24.02.1949, p. 14.

era recomendável a homens abastados o passeio por aquelas bandas. Em seu ponto de vista, a Ilhota era um “*pardieiro sórdido*”, onde “*mulheres de mamicas secas*”, “*rebentos*”, “*molequinhos*” e “*raparigas*” entregavam-se à “*ronda vagabunda ao longo de barrancos desbastados*”. Para Damasceno, era gente que “*fatalmente*” iria “*desaguar na cadeia ou na Santa Casa*”. O morador da Ilhota, diante de tanta miséria, “*não pensa*”, “*coça-se apenas*”; e “*como terapêutica à irredutível coceira, encachaça-se*”, escreveu o autor. Os habitantes da Ilhota, para Athos Damasceno, eram doentes, criminosos e bêbados.³³⁰ Diante de uma imagem tão depreciativa – a de um local indesejado ou de um empecilho à “urbanização” – é difícil imaginar um território com agremiações carnavalescas e seus incansáveis foliões.

O morador mais famoso da Ilhota foi o cantor e compositor Lupicínio Rodrigues. No carnaval de 1945, o jornalista Antônio Carlos Ribeiro, da *Revista do Globo*, visitou a Ilhota e redigiu o artigo intitulado “*Samba sob as estrelas*”. O texto, além de expressar o ponto de vista de Ribeiro em relação àquele território e seus habitantes, fornece informações “biográficas” que atribuem um verdadeiro “destino manifesto” a Lupicínio.³³¹

Descrevendo seu passeio por aquela região da Cidade Baixa, o jornalista narrou que entrou em uma “*casa de gente simples e boêmia*”. O “*espremido local*” possuía um “*pátio escuro onde pouco mais de uma dúzia de pessoas se agita[va] ritmadamente*”. Em suas palavras, “*a casa – se assim podemos chamar aquelas paredes semi-rebocadas, com divisões de madeira e de pano floreado e aquele quase teto*” – era mantida por Lupicínio Rodrigues como local para reunião de sambistas. Ao ingressar no recinto, e questionar se o termo “casa” era adequado para classificar aquele espaço, Antônio Ribeiro parecia demonstrar que não estava muito acostumado a circular em ambientes como aquele. Assistindo à roda de samba, Ribeiro olhava para “*os copos suarentos que iam de mão em mão [e] entretinham a sede*” dos sambistas, mas não revelou se passavam ou não pelas suas próprias mãos.

Na concepção daquele homem da imprensa, um “bom motivo” para compor sambas era coisa que surgia inesperadamente. Em suas palavras, uma das inspirações para as composições de gente como Lupicínio poderia ser “*a meretriz que apanha do amante e que diz, chorosa, quando chega o guarda: – Deixe ele, meu chapa. Ele não fez por mal. Eu até gosto de apanhar!*”. Na visão do jornalista, era esse o “universo social” ao qual pertenciam os foliões que freqüentavam aquela casa na Ilhota. Ainda de acordo com a opinião do redator da *Revista do Globo*, aqueles que conheceram Lupicínio desde menino achavam estranho o fato

³³⁰ FERREIRA, Athos Damasceno. “Ilhota”. *Revista Província de São Pedro*, Porto Alegre, vol. 04, nº 12, 1948, p. 104-105.

³³¹ *Revista do Globo*, 10/02/1945, p. 32-34; p. 55-56.

dele “*gazetear as aulas do Instituto Parobé para ficar, simplesmente, duas horas num banco de praça, sem se dar conta do mundo, pensativo*”. O local em que o compositor supostamente ficaria “meditando” era a Praça Garibaldi, à frente da Ilhota. “*Era o poeta que precocemente se manifestava*”, observou o jornalista ao construir uma imagem de espontaneidade (e inerência) para o talento do compositor. Era este o seu “destino manifesto”. Para o redator da *Revista do Globo*, Lupicínio cresceu “*sentindo sempre uma atração irresistível pela música, frequentando as rodas de samba [...], mas sem nunca se dedicar a instrumento algum*”. O articulista não poderia chegar a uma outra conclusão, senão a de que Lupicínio “*não precisava aprender música*”. Logo, nascera sabendo. Não é difícil perceber que, por trás dessas palavras, escondia-se a concepção de que “samba” era coisa “própria” de gente negra como Lupicínio.

A respeito dos outros sambistas, o jornalista declarou que, “*na maioria, são da cor do pátio*”, indicando que, em um território como a Ilhota, também havia pessoas cuja cor da pele, do ponto de vista de Ribeiro, não se enquadrava na classificação de “negra”. Além disso, conforme seu registro, naquela casa “*sempre aparec[iam] alguns rapazes grã-finos, alguns estudantes, acadêmicos e literatos boêmios para contribuir com as cervejas*”. Apesar da má fama da Ilhota, as fronteiras entre os “de dentro” e os “de fora” nem sempre eram intransponíveis. E, nesse sentido, uma história contada por Lupicínio pode ser bastante significativa para exemplificar que a proximidade não excluía certos conflitos.

Por volta de 1935, Lupicínio integrava, como cantor, uma banda chamada Catão. Em determinada ocasião, o conjunto foi chamado para tocar em um baile de casamento na Ilhota. Uma das convidadas para o evento foi classificada pelo famoso compositor como “*a mais disputada garota da zona*”. E partiu dela a iniciativa de convidar Lupicínio para dançar. Entretanto, essa atitude gerou explícito descontentamento entre alguns convidados, classificados pelo compositor como “*brancos ricos*”. Os integrantes da banda, quando perceberam o descontentamento entre alguns dos que estavam presentes, pararam de tocar. Foi o fim da festa. Lupicínio disse que saiu com aquela garota mais algumas vezes, mas ela preferiu namorar um rapaz branco e que tinha carro.³³²

Vários elementos ficam obscuros nessa história. O compositor não referiu se a “*mais disputada garota da zona*” era branca ou negra e também não deixou claro se o que gerou descontentamento foi o fato de uma mulher tomar a iniciativa de “tirar para dançar” ou o fato dela ter dançado com um negro. Porém, uma coisa é certa: a proximidade entre negros pobres

³³² Lupicínio Rodrigues Apud OLIVEIRA, Márcia. *Lupicínio Rodrigues...* Op. Cit., p. 67.

e brancos ricos poderia gerar situações pouco harmoniosas, manifestadas através de atitudes capazes de criar certo “mal estar”, como ocorreu naquele baile.

Lupicínio Rodrigues nasceu na Ilhota em 1914. Era filho de Francisco Rodrigues, porteiro, e Abigail Rodrigues, dona de casa e lavadeira. Concluiu os estudos primários em uma escola católica destinada às crianças pobres, o liceu São Sebastião. Depois, foi matriculado no Colégio Parobé, onde permaneceu até ingressar no 7º Batalhão de Caçadores, com 15 anos. Posteriormente, em meados da década de 1930, foi trabalhar como bedel da Faculdade de Direito. Quem lhe arranhou essa função foi o desembargador André da Rocha.³³³ Em 1935, como parte dos festejos comemorativos do centenário da Revolução Farroupilha, houve um concurso para escolher a melhor música de carnaval. O então desconhecido Lupicínio Rodrigues foi o vencedor. Por causa dessa vitória, ele foi convidado a ingressar na Rádio Farroupilha. Através de sua atuação naquela estação porto-alegrense, pôde projetar o samba “*Pergunte aos meus tamancos*” que o tornou conhecido no Rio de Janeiro. No ano de 1940, ele ganhou outro concurso de sambas, organizado pela Prefeitura. Àquela altura, Lupicínio já era laureado pela imprensa como “compositor consagrado”. No início do Estado Novo, teve as letras de duas composições proibidas pela censura. Uma delas, intitulada “*Adão*”, fazia apologia ao não-trabalho. Lupicínio também atuou junto à Rádio Tupi, de São Paulo. Em 1945, concedeu licença para que o samba “*Se acaso você chegasse*” fosse gravado nos Estados Unidos.³³⁴ A visibilidade, a publicidade e o reconhecimento obtidos pelo compositor também eram buscados por muitos outros foliões. Entretanto, a fama efetivamente conquistada por Lupicínio constituía uma exceção, não a regra (como ficou exemplificado no caso do compositor Dorvalino Fogaça).

Um jornalista do *Diário de Notícias* tratou de tecer fartos elogios a Lupicínio durante o carnaval de 1940: “*não constitui surpresa seu triunfo. Em diversos anos consecutivos, obteve as primeiras classificações [em concursos de carnaval]. É uma revelação musical gaúcha e seu nome no Rio já impõe respeito*”.³³⁵ O próprio Lupicínio declarou que “*ninguém acreditava que um gaúcho pudesse compor um samba tipicamente carioca*”.³³⁶ Ter o trabalho artístico reconhecido na capital da República era algo nada desprezível para um compositor que iniciou sua trajetória como sambista nos folgedos de uma cidade cujo carnaval não tinha (e não tem) expressão nacional. Para os foliões que pudessem contar com Lupicínio, como os

³³³ OLIVEIRA, Márcia. *Lupicínio Rodrigues...* Op. Cit., p. 27; p. 57.

³³⁴ *Revista do Globo*, 10/02/1945, p. 32-34; p. 55-56.

³³⁵ *Diário de Notícias*, 08.02.1940, p. 06.

³³⁶ Lupicínio Rodrigues Apud OLIVEIRA, Márcia. *Lupicínio Rodrigues...* Op. Cit., p. 76.

do Bloco Atravessados, certamente seria mais fácil obter visibilidade e respeitabilidade junto à imprensa.

No final do mês de janeiro, em 1942, o presidente do Bloco Atravessados convocou os membros da diretoria daquela agremiação e também todos aqueles que quisessem integrar o grupo: até o carnaval, todas as noites haveria reuniões em sua sede na Ilhota. Elas teriam início às 20 horas e 30 minutos, e o horário deveria ser rigidamente obedecido por todos os integrantes, como enfatizou uma nota enviada pelo presidente do bloco à imprensa. Os convocados deveriam tratar de assuntos como a inscrição no grupo, a escolha da soberana, as fantasias que seriam usadas nos desfiles, a confecção dos estandartes, entre outros temas. O presidente anunciou que os componentes da agremiação deveriam começar a ensaiar logo as músicas a serem executadas durante o tríduo momesco, entre as quais estava incluído o samba “*Como é lindo o meu Brasil*”. O diretor-mor da agremiação e o compositor do referido samba eram a mesma pessoa: Lupicínio Rodrigues.³³⁷ Alguns dias depois, os Atravessados realizaram o baile de coroação da sua rainha. O evento ocorreu em sua “caverna”. Alberto Ruschel, um dos membros da comissão central de festejos de Porto Alegre (cujos integrantes, em sua maioria, eram jornalistas), foi convidado. Também esteve presente o famoso maestro e militar João Pena de Oliveira.³³⁸

Embora algumas composições de Lupicínio tenham sido censuradas, escrever um samba exaltando a “nacionalidade” era uma forma de obter reconhecimento, fama e aceitação em um contexto no qual o carnaval tornava-se um valorizado “símbolo de brasilidade” pelos poderes públicos, intelectuais e jornalistas. Estes homens da imprensa, em busca das “raízes do Brasil”, por vezes, dirigiam-se até a Cidade Baixa.

“*Há um burburinho escuro na extremidade oculta da Praça Garibaldi [...]. Lá dentro, o baile está no auge*”, observou um jornalista da *Revista do Globo* em uma noite do carnaval de 1946. Ele estava se referindo a um salão onde ocorria uma “gafieira”, motivo pelo qual, em seguida, se questionou: “*haverá alguma diferença entre as gafieiras de Porto Alegre, São Paulo, Rio ou Bahia?*”. Aquele salão de baile freqüentado por moradores de pele escura da tão famigerada Ilhota acabou sendo visto pelo jornalista como a manifestação de algo comum a habitantes de diferentes cidades do Brasil. Nesse mesmo sentido, ele atribuiu ao carnaval daqueles negros uma significação abrangente: “*na Praça Garibaldi, observa-se curiosamente maior nacionalismo nas danças. O samba e as marchinhas carnavalescas imperam ali*”, declarou. Esse articulista da *Revista do Globo* foi conhecer aquele salão na

³³⁷ *Correio do Povo*, 29.01.1942, p. 07; *Diário de Notícias*, 01.02.1942, p. 08.

³³⁸ *Idem*, 08.02.1942, p. 07.

companhia de Lupicínio Rodrigues, pois temia que sua entrada fosse barrada devido ao fato de ser branco – coisa que, segundo ele, havia acontecido em uma agremiação da Rua João Alfredo.³³⁹

Em vez de recorrer às interpretações generalizantes acerca do carnaval, é necessário tentar compreender os motivos pelos quais foram criados um salão de baile e uma “casa de sambistas” na Ilhota. O fato daqueles festeiros compartilharem as mesmas condições sociais, o mesmo território (estigmatizado e “indesejado” pela municipalidade), além de terem em comum a cor da pele – embora a região também fosse freqüentada por gente branca – constituía um conjunto de critérios que atuavam como formas de aglutinação e aproximação. Isso levava muitos moradores da Ilhota a formarem suas próprias formas de sociabilidade na busca por lazer, entretenimento e diversão naquele território que deveria ser “amputado”, pois era visto como um “empecilho à urbanização”. Na Cidade Baixa, a constituição de espaços festivos organizados podia atuar, entre outras coisas, como uma forma de reverter a imagem de desordem associada a seus habitantes e freqüentadores e, talvez, conquistar a almejada e respeitável classificação de “sociedade” para suas agremiações.

Descrita pelo *Correio do Povo*, em 1949, como um dos tantos “*quistos encravados na cidade*”, como lugar de gente humilde e “*marginal*”, a Ilhota e seus moradores deveriam ser removidos – e os poderes públicos foram bastante eficientes nesse sentido (embora não tenham sido para resolver os problemas sociais daqueles moradores). Tratava-se de gente mal vista e indesejada do ponto de vista das elites dirigentes. Porém, apesar das advertências de Athos Damasceno para que os membros da “*aristocracia urbana*” mantivessem distância daquela gente “*enraivecida*” e “*encachaçada*”, havia indivíduos que não seguiam essas instruções. Antônio Ribeiro, jornalista da *Revista do Globo*, foi até lá e mencionou que, naquela casa de samba mantida por Lupicínio Rodrigues, também apareciam “*rapazes grã-finos, alguns estudantes, acadêmicos e literatos boêmios*”. Embora não tenha mencionado nomes específicos, essa presença faz pressupor que os sambas produzidos por aqueles indivíduos “*da cor do pátio*” poderia ser um produto cultural consumido por gente que não morava na Ilhota. Essa “proximidade”, entretanto, não era capaz de suprimir certas situações de mal estar. O que ficou nas entrelinhas do relato de Lupicínio acerca daquele baile de casamento, por exemplo, foi a disputa entre um negro pobre e alguns “*brancos ricos*” por uma garota moradora da Ilhota. Essa provável competição gerou o fim da festa e, por esse motivo, tratou-se de uma situação que dificilmente poderia ser classificada como “harmoniosa”. O

³³⁹ *Revista do Globo*, 09.02.1946, p. 19-24.

próprio jornalista da *Revista do Globo*, ao entrar no recinto mantido por Lupicínio, perguntou-se se aquela construção com “*paredes semi-rebocadas*” e um “*quase teto*” podia ser classificada como “*casa*”. Se, nesse caso, não se pode falar em “mal estar”, certamente se pode cogitar a possibilidade de estranhamento por parte do articulista em relação àquele ambiente. Por outro lado, a referida visita à Ilhota propiciou visibilidade e publicidade para aqueles negros. Nesse sentido, para os grupos de foliões anônimos que conseguissem contar com o auxílio de indivíduos como Lupicínio Rodrigues, a busca por visibilidade, respeitabilidade e fama certamente se tornava menos árdua.

3.2 – Um domínio indiscutido da alta malandragem: a Colônia Africana

A Colônia Africana, de acordo com o pesquisador Sérgio da Costa Franco, foi um território onde, por volta da época da Abolição, estabeleceram-se diversas famílias negras. Compreendia parte dos atuais bairros Rio Branco e Mont Serrat. Por volta de 1918, de acordo com Franco, a “*primitiva denominação*” já estava “*sob censura social, tendente a melhorar sua antiga imagem*”.³⁴⁰ O principal estudo sobre a Colônia Africana foi feito pelo historiador Eduardo Kersting. Ele constatou que a produção de representações acerca desse território estava associada ao processo de “modernização urbana” em Porto Alegre. Tais representações estabeleceram uma imagem negativa do local, dando sustentação à marginalização, à estigmatização e à exclusão social dos moradores e freqüentadores daquela região.³⁴¹

O período compreendido entre a Abolição da escravatura e a década de 1920 marcou, como argumenta Kersting, o momento em que a Colônia Africana passou a ser identificada como área de criminalidade. Tratava-se de estabelecer uma relação entre seus moradores e certas imagens sociais negativas, como as que tentavam fazer crer que aquele lugar era um “antro de bandidos”. No mesmo período, foram concretizadas as primeiras ações com o objetivo de urbanizar o local, assim como foi elaborada a denominação Rio Branco visando apagar a imagem negativa e negra do bairro. Entre as décadas de 1940 e 1960, completou-se a descaracterização da área como território negro, através da valorização imobiliária, da urbanização acelerada e da progressiva expulsão dos seus antigos moradores.³⁴² Como se

³⁴⁰ FRANCO, Sérgio. *Guia histórico...* Op. Cit., p. 114.

³⁴¹ KERSTING, Eduardo. *A Colônia...* Op. Cit., p. 08.

³⁴² Idem. p. 11; p. 18.

pode perceber, entre o final do século XIX e meados do XX, a Colônia esteve no alvo dos poderes públicos em busca de uma “imagem melhor” para aquele lugar.

Caracterizações positivas e depreciativas acerca daquele espaço físico coexistiram ao longo das décadas de 1930 e 1940. Isso é indicado pelo fato de que não havia consenso quanto ao modo de se nomear a região, ora designada como Colônia Africana ora como Rio Branco e, menos frequentemente, como Mont Serrat. Obviamente, nenhuma das nomenclaturas é “isenta” ou “imparcial”. Pode-se perceber nessa confusão de nomes um conflito pela ressignificação do antigo território.

As suas principais ruas eram a Castro Alves, a Casemiro de Abreu, a Esperança, a Vasco da Gama, a Cabral e a Liberdade.³⁴³ Apesar das diferentes atribuições de sentido àquele espaço físico, tais vias constituíam o “centro” do território. No carnaval, pelos menos duas ruas se destacaram: a Esperança e a Casemiro de Abreu. Em seu cruzamento ficava o famoso Salão Modelo, centro de sociabilidade para os foliões negros da cidade.

Sérgio da Costa Franco oferece um ponto de vista nada imparcial sobre a região: “*superadas as características primitivas da antiga Colônia Africana, a Rua Casemiro de Abreu*” se tornou “*uma das mais importantes do bairro, com o desenvolvimento de quase dois quilômetros e bom padrão de construções*”.³⁴⁴ Como se pode perceber, Franco estabelece uma distinção entre dois momentos: o “passado primitivo” superado pela posterior “urbanização”. De acordo com o mesmo autor, a Esperança “*é rua antiga, que remonta ao fim do Império*”, e já figura com esse mesmo nome na planta municipal de 1888. Na verdade, a “antiga” Rua Esperança veio a ser a atual Rua Doutor Miguel Tostes.³⁴⁵ Para “apagar” a imagem depreciativa daquela artéria, seu nome foi substituído. O mesmo ponto de vista, que atribui à Colônia dois momentos distintos, foi compartilhado por outro integrante da elite intelectual de Porto Alegre.

O escritor, jornalista do *Correio do Povo*, advogado e ex-vereador Ary Veiga Sanhudo mencionou aquele tão mal afamado território em algumas de suas crônicas (e tratou de reforçar a sua má fama). Em uma delas, afirmou que “*o lugar [...] era simplesmente primitivo*”. Em outro momento, ressaltou que “*a Colônia Africana teve a sua época movimentada e temida*”, mas tornou-se “*o miolo do moderno bairro Rio Branco*”.³⁴⁶ Para o

³⁴³ FRANCO, Sérgio. *Guia histórico...* Op. Cit., p. 114.

³⁴⁴ Idem, p. 102.

³⁴⁵ A mudança para a atual denominação ocorreu por decisão da Lei Municipal nº 911, de 06 de outubro de 1952, em homenagem ao advogado, político e ex-secretário do Interior e Justiça, Miguel Tostes. FRANCO, Sérgio. *Guia histórico...* Op. Cit., p. 272.

³⁴⁶ SANHUDO, Ary Veiga. *Crônicas da minha cidade*. Porto Alegre: Editora Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1975. [volume2]. p. 113.

autor, a Colônia Africana trocou de nome devido à penetração da “*laboriosa coletividade israelita em seu território*”. Por esse motivo, concluiu ele, a região passou a apresentar “*bom aspecto*”. “*Atualmente, é um bairro moderno e urbanizado*”, defendeu Sanhudo, mas antes disso “*era um lugar perigoso e infestado de desordeiros*”. Do ponto de vista de letrados como ele, a Colônia Africana era mal vista porque seus habitantes o eram. Tratava-se de “*um lugar de meter medo! [...] porque, de noite, a região era domínio indiscutido da alta malandragem que vinha da bacia do Mont’Serrat, do outro lado, e sitiava a praça para melhor farrear*”.³⁴⁷ A referida Bacia era uma espécie de “continuidade territorial” da Colônia Africana.

Franco e Sanhudo manifestam pontos de vista convergentes. Eles estabelecem a mesma oposição entre dois “tempos” da Colônia Africana. Primeiro, ela era habitada por moradores negros e pobres, constituindo um lugar “*primitivo*”. Depois, tornou-se um “*bairro moderno e urbanizado*”, uma região com “*bom aspecto*”. Isso teria sido consequência da “urbanização” daquele território, da expulsão de seus antigos moradores, da instalação de outros (com outras origens) e da ressignificação do local através de uma nova denominação. Tudo isso acarretou também a perda de um dos maiores territórios referenciais para os festejos carnavalescos negros. A Colônia recebeu foros de barão – Barão do Rio Branco.

Nas crônicas e memórias de Sanhudo também figura a “temível Bacia do Mont Serrat”, uma depressão ao norte do morro onde se localiza o atual bairro homônimo. A “Bacia” era vista como uma “extensão” da Colônia Africana. “*Uma época houve [...] que visitar essa bacia era uma aventura!*”, salientou o autor. A região era palco “*das correrias e dos tipos pitorescos e desordeiros de todos os tempos*”, “*lugar famigerado e temido, onde o arruaceiro fazia de dia e pagava de noite!*”. Tratava-se de zona para pessoas “*inspiradas nas aberturas da baixa malandragem da cidade*”, “*alimentadas pelos esfuziantes vapores da boa cachaça!*”. E concluiu o cronista: “*este era o mundo medonho da bacia!*”.³⁴⁸

Não satisfeito em caracterizar de forma altamente depreciativa os moradores daquela região, Sanhudo foi mais além. À semelhança de alguns jornalistas da imprensa local, ele descreveu suas impressões pessoais após um passeio pela bacia do Mont Serrat:

“Vi, assim, [...] muitos e sorridentes filhos de Cam que, em grupos, despreocupadamente, estirados ao longo dos barrancos das suas desprotegidas ruas, conversavam, escutavam futebol pelo rádio, ou então, o que é mais próprio deles, reunidos num improvisado conjunto orquestral, ensaiavam os característicos instrumentos tão nossos familiares, entoando as lamúrias da música do Lupicínio. Era a alma do samba que estava vibrando no meio daquela gente alegre! [...] Este é, pois, o vivo colorido desse bairro movimentado pelo espírito simples dessa gente humilde e eternamente despreocupada!”.³⁴⁹

³⁴⁷ Idem, p. 114.

³⁴⁸ Ibidem, p. 111.

³⁴⁹ Ibidem, p. 112.

Eis, então, o modo como Ary Veiga Sanhudo caracterizou os moradores da Bacia do Mont Serrat: “*gente humilde e eternamente despreocupada*”. Ao que parece, trata-se de um eufemismo para não chamá-los de “pobres”, “vadios” ou “vagabundos”. Aliás, outros eufemismos estão presentes no texto. Em vez de negros, por exemplo, aqueles indivíduos foram referidos como “*filhos de Cam*”; gente que, ao entoar as lamúrias de Lupicínio Rodrigues, evocava algo que lhes era próprio, inerente: o samba. Naquele território, esse gênero musical estava associado aos negros, aos pobres, aos “vadios”. Eram essas as pechas atribuídas por Sanhudo e outros membros das elites locais a quem lá morasse ou a quem lá circulasse em busca de diversão. Trata-se de uma concepção segundo a qual a cor negra da pele é indissociável da execução de certos gêneros musicais elevados a “símbolo de brasilidade”, mas também de certas formas de comportamento “moralmente condenáveis”.

Ressaltar as caracterizações depreciativas construídas pelas elites letradas e pelos poderes públicos acerca de territórios como a Colônia Africana, a Ilhota e a Cidade Baixa é importante para compreender que tipo de estigmas se abatiam sobre aquelas regiões, seus moradores e freqüentadores. Entretanto, isso não leva em consideração as ações dos sujeitos que eram o alvo daquelas classificações negativas. Através do carnaval, eles podiam encontrar formas de combater a má fama do lugar, além dos estigmas que os caracterizavam como “bêbados”, “desordeiros”, “vagabundos” e “marginais”. Para eles, os dias consagrados a Momo ofereciam uma oportunidade ímpar de “virar o jogo”.

No carnaval de 1933, a Sociedade Orgulho da Colônia realizou um baile no Salão Modelo para os seus sócios. Suas cores, assim com as dos Turunas, eram o azul e rosa, o que sugere uma possível identidade entre os dois grupos que realizavam festas no mesmo salão. Uma *jazz band* denominada Espia Só (exclusivamente composta por negros) estava convidada, e o evento teve início com a execução da marcha “*Orgulho da Colônia*”, cantada em coro pelos presentes.³⁵⁰ Mas há algo mais importante a ser percebido naquele evento. O nome da referida Sociedade, bem como o título da marcha entoada, guardam importantes componentes simbólicos: ambos falam de negros *orgulhosos* de habitarem aquele território tão depreciado, ou seja, reverterem o estigma, transformando-o em um atributo positivo para si mesmos. Portanto, os significados atribuídos pelos freqüentadores da Colônia àquele território eram, muitas vezes, distintos daqueles conferidos por outros setores da sociedade.

No carnaval seguinte, um baile promovido pelos Turunas no mesmo salão não terminou bem, o que constituiu um motivo para que o evento figurasse na crônica policial do

³⁵⁰ A Federação, 28.01.1933, p. 02.

Diário de Notícias. Uma “*discussão entre dois turunas*”, afirmou o cronista, foi se “*acalorando*” e acabou em enfrentamento corporal. Ambos os contendores eram negros. Um deles chamava-se Sebastião Cezar; o outro era conhecido como “João da Besta”. O desentendimento entre eles começara devido a um esbarrão enquanto dançavam. A fim de evitar a intensificação do conflito, fez-se necessária a intervenção de terceiros e, logo em seguida, da própria diretoria dos Turunas. Assim, os dois “brigões” foram levados à rua. “*Quando Sebastião Cezar chegava à calçada, foi agredido por João da Besta, que sacando de uma navalha, investiu contra ele, desferindo golpes a torto e a direito*”, como registrou o periódico. Ferido, Sebastião estava deitado no chão quando chegaram os policiais, momento em que João da Besta já havia fugido. Os presentes foram unânimes em dizer à polícia que o culpado pela briga fora João da Besta.³⁵¹

O episódio é altamente significativo para ilustrar tudo aquilo que os diretores dos Turunas queriam evitar: aparecer na imprensa associados à marginalidade, a brigas e desordens. Era devido a estigmas como esse que foliões negros como os daquele bloco buscavam enquadrarem-se em preceitos de “civilidade”, “urbanidade”, “bom comportamento” e em determinados padrões estéticos, atuando com músicos ensaiados e solistas afinados em seus disciplinados desfiles públicos. Os participantes do baile, assim como os diretores dos Turunas, não só tentaram evitar o conflito, como expulsaram ambos os brigões para fora do Salão Modelo, não importando qual deles iniciara a contenda. Quando os policiais chegaram, houve unanimidade em apontar quem fora o culpado: aquele que usara da navalha e desferira os golpes. Assim, mostravam à polícia que sabiam muito bem que aquele tipo de comportamento não estava de acordo com foliões “modelos” como eles, pois não se tratava de uma conduta correta.

O famoso Salão Modelo, como já foi ressaltado, era um espaço de sociabilidade para diversos grupos negros e eventos como aquele – que terminou em briga – não pareciam ser exatamente o que eles desejavam. Nesse sentido, os foliões daquela região encontravam diferentes formas de combater a fama de marginais – e para isso contavam com o auxílio da mesma imprensa que, por vezes, os estigmatizava.

No carnaval de 1936, o *Correio do Povo* anunciou: “*O aristocrático bloco do bairro Rio Branco brindará os seus associados e excelentíssimas famílias com um extraordinário e inédito baile à fantasia.*” A nota era referente ao Bloco dos Fazendeiros, composto por negros provenientes da Colônia Africana. Esse mesmo anúncio, entretanto, revela um detalhe

³⁵¹ *Diário de Notícias*, 06.02.1934, p. 12.

altamente simbólico: não designou o território por esse nome, mas por “*bairro Rio Branco*”. Embora o texto não deixe claro quem, afinal, o escreveu (se algum jornalista ou se algum diretor daquela agremiação), é certo que, naquele caso, foi recusada a designação como “Colônia Africana”. Ao omitir esse nome, talvez o autor quisesse evitar as depreciações que a ele eram subentendidas. E essa postura foi plenamente convergente com a realização daquele baile. “*Festa da mais alta distinção e cheia dos mais encantadores atrativos*”, o evento seria realizado no já conhecido Salão Modelo e freqüentado por “*elementos da nossa sociedade e excelentíssimas famílias fazendeiristas*”.³⁵² Tratava-se de um ambiente seletivo e familiar, freqüentado por indivíduos que buscavam se distanciar da imagem de “desordeiros” ou “temíveis”. O Bloco dos Fazendeiros manifestava uma pretensão à distinção social, o que é denunciado pela postura que parte da imprensa assumiu em relação ao grupo: o tom pomposo com que foi noticiado não era algo facilmente obtido por agremiações negras como aquela. Assim, os fazendeiristas colhiam os frutos de sua ordem e organização.

Às práticas festivas dos foliões negros em busca de reconhecimento, visibilidade e aceitação, somava-se a postura da imprensa nos momentos em que exaltava o carnaval, o samba e outros elementos associados à “cidade maravilhosa”. Um exemplo disso pode ser encontrado em *A Federação*, em 1937. Um articulista daquele periódico decretou: “*no Rio de Janeiro [...], o samba tem a sua zona*”. E era “*das escolas localizadas na Favela, no Salgueiro, Catumbi [e] São Carlos*” que nasciam “*as nossas músicas populares*”. O autor estabeleceu uma comparação entre a capital dos brasileiros e a dos gaúchos, concluindo que “*aqui em Porto Alegre, a zona do samba é o bairro Rio Branco*”. Mais uma vez, um homem de jornal preferiu utilizar a expressão “*Rio Branco*”, supostamente mais moderna, mais refinada, mais aceita, para referir-se à Colônia. Segundo ele, “*lá foi onde nasceram a quase totalidade das músicas populares aqui compostas*”.³⁵³ Nessa concepção (para a qual o tríduo momesco não pode ser outra coisa senão “popular” e “negro”), os morros do Rio de Janeiro encontravam uma correspondência local na Colônia Africana. A comparação com a capital da República indica a pretensão em evidenciar que, em Porto Alegre, também se fazia carnaval como o carioca. Mais adiante, no mesmo artigo, o jornalista mencionou os nomes de dois famosos foliões negros daquela “*zona do samba*”: a cantora Horacina Corrêa e o saxofonista Marino dos Santos. Durante o carnaval, ambos atuavam no bloco Os Turunas. Suas trajetórias individuais, entretanto, mostram que a fama e o reconhecimento de ambos ultrapassavam em muito o tríduo momesco e as fronteiras daquele “temível” território.

³⁵² *Correio do Povo*, 22.02.1936, p. 14.

³⁵³ *A Federação*, 07.01.1937, p. 07.

Horacina Corrêa e Marino dos Santos são apenas dois sujeitos cujas atuações no carnaval – e em outras épocas do ano – se contrapunham aos preconceitos e às imagens depreciativas que as elites locais tinham acerca da Colônia Africana. A técnica e a habilidade musical de Marino eram reconhecidas pela imprensa local, o que conferia visibilidade a um dos mais diletos “filhos da Colônia”. Um jornalista de *A Federação* assinalou: “*Marino toca saxofone como nenhum outro. [...] Pode-se dizer que, em todo o Estado, não há outro igual*”.³⁵⁴ A imprensa, como já foi destacado muitas vezes, tinha papel importante no reconhecimento e na publicidade dos músicos e foliões, suas festas e suas agremiações.

De acordo com o músico e pesquisador Hardy Vedana, foi no Bairro Mont Serrat, em 26 de abril de 1908, que nasceu Marino dos Santos. Seu irmão mais velho, Manoel, tocava violino, violão e cavaquinho, e ensinou Marino a executar esses instrumentos. Foi por volta do ano de 1917 que ele iniciou suas apresentações públicas como músico. Marino, entretanto, não sobrevivia de sua produção artística. Ainda jovem, ele conciliou suas atividades de instrumentista com as de motorista, trabalhando para o advogado Osvaldo Vergara, pai do jornalista e escritor Telmo Vergara.³⁵⁵ Marino dos Santos ganhou fama nos bailes da Colônia Africana atuando na *jazz band* Espia Só. Vedana conta que, certa vez, essa banda estava tocando em uma festa naquele território quando foi assistida pelo pianista e compositor Paulo Coelho, líder de uma outra banda de *jazz*. Ao escutar Marino executando seu saxofone, Coelho o convidou para integrar seu conjunto. E o convite foi aceito.³⁵⁶

Vedana, que era amigo de Marino e o entrevistou para a realização da obra intitulada *Jazz em Porto Alegre*, reproduziu uma declaração do afamado saxofonista acerca do referido convite: “*eu tinha até vergonha de conversar com [Paulo Coelho], pois me sentia inferiorizado em virtude de ele tocar nas melhores casas do centro da cidade, e eu na periferia*”.³⁵⁷ A segregação entre a Colônia Africana e o Centro era, assim, explicitamente percebida, e até introjetada, por negros como ele. As fronteiras internas que fragmentavam Porto Alegre expressavam hierarquias sociais que se manifestaram subjetivamente naquele declarado sentimento de inferioridade. Já afamado, Marino foi para o Rio de Janeiro, onde se formou sargento-músico devido à aprovação em um concurso público. Posteriormente, deu baixa no quartel e retornou a Porto Alegre, indo tocar no Café Colombo e nas rádios

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ VEDANA, Hardy. *Jazz em...* Op. Cit., p. 25.

³⁵⁶ Idem, p. 19.

³⁵⁷ Ibidem, p. 27.

Farroupilha e Difusora.³⁵⁸ Além disso, ele era integrante do *Jazz Paulo Coelho* e do *Jazz Carris*, a banda da Companhia Municipal de Transportes na qual trabalhava como motoneiro de bondes.³⁵⁹ De fato (e mais uma vez), visibilidade e reconhecimento artístico não foram garantias de ampla ascensão profissional para aquele instrumentista, que atuou como motorista particular antes da fama e veio a ser motoneiro do transporte coletivo depois de tornar-se um músico respeitado. Ao que parece, ele tinha de atuar em diversas atividades para poder ganhar a vida. Além dele, os Turunas também contavam com a famosa Horacina Corrêa.

Tal cantora já foi apresentada nesta dissertação. Ela iniciou sua carreira artística como solista dos Turunas no começo da década de 1930.³⁶⁰ Em 1935, a programação da Rádio Difusora, publicada diariamente no *Correio do Povo*, previa uma faixa de horário para Horacina cantar “*sambas, marchas, tangos e foxes*”.³⁶¹ Dois anos depois, ela foi classificada como “*consagrada artista do rádio*” pelo jornal *A Federação*.³⁶² Horacina Corrêa, Marino dos Santos e o compositor Heitor Barros (os três eram foliões dos Turunas) ganharam um concurso de marchas e sambas promovido pela Rádio Farroupilha no cine-teatro Baltimore durante o carnaval de 1938.³⁶³ Todavia, a fama de Horacina ultrapassou em muito os dias dedicados a Momo.³⁶⁴ No mesmo ano, o *Jazz Paulo Coelho* viajou para a Argentina, a fim de tocar na Rádio Municipal de Buenos Aires. Entre os músicos, seguiram os dois famosos foliões da Colônia Africana: Marino e Horacina.³⁶⁵ No Rio de Janeiro, em 1947, Horacina

³⁵⁸ SANTOS, Irene. (org.). *Negro em preto e branco. História fotográfica da população negra em Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria de Cultura/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2005. p. 156; Sobre a atuação de Marino Santos junto ao Jazz Paulo Coelho, ver: *Correio do Povo*, 18.02.1936, p. 10; Além de atuar como instrumentista, Marino dos Santos compunha músicas para os Turunas. Ver: *Correio do Povo*, 07.02.1939, p. 08.

³⁵⁹ VEDANA, *Jazz em...* Op. Cit., p. 29.

³⁶⁰ Em 1931, Horacina foi laureada pelo jornal *A Federação* como “*a estrela dos Turunas*”. *A Federação*, 14.02.1931, p. 04.

³⁶¹ *Correio do Povo*, 06.02.1935, p. 06. Para a atuação de Horacina nos microfones da Rádio Farroupilha, ver: *Revista do Globo*, 12.02.1938, p. 27.

³⁶² *A Federação*, 07.01.1937, p. 07.

³⁶³ *Revista do Globo*, 26/02/1938. p. 24.

³⁶⁴ A imprensa local costumava fazer elogios e manifestar admiração e apreço por Horacina. Ver: *Diário de Notícias*, 01.03.1935, p. 09; *Correio do Povo*, 12.02.1936, p. 08.

³⁶⁵ VEDANA, Hardy. *Jazz em...* Op. Cit., p. 30; Os integrantes dos Turunas mantinham relações com outras bandas, além da Jazz Paulo Coelho. Claros indícios da proximidade interna entre grupos oriundos da Colônia Africana, como Os Turunas, a Jazz Band Espia Só e a Orquestra Cruzeiro, foram encontrados nas fontes Por exemplo, o telegrama enviado aos integrantes dos Turunas por Flávio Corrêa, diretor do Jazz Espia Só, foi publicado na imprensa durante o carnaval de 1934. Na ocasião, os integrantes daquela *jazz band* realizavam uma excursão à cidade de Livramento e não puderam felicitar presencialmente Os Turunas pela obtenção do vice-campeonato no concurso de blocos de Porto Alegre. Por isso, o telegrama dizia: “*Das fronteiras querido Brasil felicito o nosso querido Turunas estrondosa vitória pessoa seu presidente*. [Assinado,] Flávio Corrêa”. *A Federação*, 16.02.1934, p. 02; As relações eram tão próximas que poderiam se transformar em laços conjugais, pois Flávio Corrêa era esposo de Horacina Corrêa. Além disso, Flávio atuava em mais de uma banda. Um anúncio de carnaval publicado dois anos depois, dizia o seguinte: “*Cabe registrar que não será o jazz de Paulo Coelho o único conjunto daqui a partir para Livramento por motivo do carnaval. Também a Orquestra*

atuou no filme “*Este mundo é um pandeiro*”, ao lado de artistas como Oscarito, Nelson Gonçalves e Emilinha Borba.³⁶⁶ Na década de 1940, ela deixou para trás o carnaval de Porto Alegre. Conforme salientou Hardy Vedana, ela “*conheceu a glória em Paris*” e tornou-se “*proprietária de um hotel na capital do Egito*”.³⁶⁷ Na capital gaúcha, todavia, alguns jornalistas continuavam visitando territórios como a Colônia Africana.

No carnaval de 1940, um repórter da *Revista do Globo* “*perdeu a linha*”, como ele mesmo declarou, quando resolveu abandonar a “*algazarra dos foliões*” do Centro de Porto Alegre e ir buscar os folguedos “*nos recantos mais longínquos da cidade*”. Ele saíra atrás dos “*mais pitorescos e interessantes detalhes*” do tríduo momesco, e esses detalhes foram encontrados em uma região que, do ponto de vista do jornalista, constituía a manifestação local de uma “*identidade nacional*”. Conforme seu relato, era na Colônia Africana, mais especificamente numa esquina da Rua Esperança, que se situava “*uma das sociedades mais movimentadas de Porto Alegre*”, formada por “*elementos de cor*”. Tratava-se “*do ‘Ruy’, como todo mundo a conhece. O nome verdadeiro é ‘Ruy Barbosa’. Mas o ‘Ruy’ vulgarizou-se e o ‘Barbosa’ foi esquecido*”, registrou o articulista. A Sociedade Ruy Barbosa estava localizada no mesmo endereço do já conhecido Salão Modelo, antigo local de sociabilidades negras da Colônia Africana. Apesar dos diferentes nomes, aquele espaço permanecia negro.

A exaltação do carnaval pelo jornalista – e a conseqüente valorização daquele espaço de sociabilidades – ficou evidente quando ele afirmou que “*os bailes carnavalescos da Sociedade Rui Barbosa são sucesso na certa. É de lá que se ouve na cidade o primeiro toque de chamada para o Carnaval, e é de lá que se faz o Carnaval mais tipicamente brasileiro de Porto Alegre*”.³⁶⁸ O processo de transformação do carnaval em festa “*nacional*” encontrava nos jornalistas um dos seus principais agentes.³⁶⁹ Para os negros da Sociedade Ruy Barbosa, a exaltação e a publicidade atribuída à agremiação nos dias consagrados a Momo contrariavam a marginalidade, a invisibilidade e o esquecimento social a que estavam submetidos há muito tempo, fosse durante o carnaval ou em suas vidas cotidianas.

Cruzeiro, dirigida pelo senhor Flávio Corrêa, seguirá para lá, como em outros anos, contratada por uma das principais sociedades. Com a Cruzeiro, provavelmente, irá a festejada Horacina Corrêa. Idem, 18.02.1936, p. 07; Ao que parece, os integrantes dos Turunas eram músicos profissionais que costumavam viajar com as suas respectivas bandas. Isso é sugerido pela seguinte nota: “*Por terem seguido para o interior elementos de sua estudantina, deixarão de comparecer ao concurso [de blocos] Os Turunas*”. Ibidem, 01.03.1935, p. 03; Como se pode perceber, a atuação musical dos integrantes daquele bloco ultrapassava, em muito, os dias de carnaval e os limites da Colônia Africana.

³⁶⁶ *Diário de Notícias*, 09.02.1947, p. 12.

³⁶⁷ VEDANA, Hardy. *Jazz em...* Op. Cit., p. 40.

³⁶⁸ *Revista do Globo*, 17.02.1940, p. 45.

³⁶⁹ A atuação dos jornalistas sobre os carnavais de Porto Alegre será analisada no Capítulo IV.

No carnaval de 1942, a *Revista do Globo* publicou um artigo intitulado “*Rivadavia descobre um sambista*”, que narra um episódio supostamente acontecido em 1936. De acordo com esse registro, o jornalista Rivadavia de Souza, “*numa de suas andanças pela Colônia Africana, farejando assuntos de reportagem*”, ouviu escapar “*da porta entreaberta de um daqueles casebres*” uma “*melodia rica e vigorosa, um amplo e profundo samba orfeônico*”, “*ritmos por assim dizer virgens*”. Tratava-se de um samba de Lupicínio Rodrigues, compositor que sempre apareceu associado a outro território negro – a Ilhota. O próprio Rivadavia de Souza declarou: “*botem o olho nesse moreno, guardem o seu esquisito nome; ele é um legítimo poeta do povo, sua voz límpida e emotiva cantará na voz do povo*”.³⁷⁰ Lupicínio Rodrigues foi visto por Rivadavia como o portador de uma “essência popular”; em sua música podia ser encontrado um “*ritmo virgem*”. Segundo concepções deste tipo, a “raiz” da cultura “popular” (e, muitas vezes, “nacional”) podia ser encontrada em melodias e compositores associados a territórios como a Colônia Africana. O reforço desse essencialismo e a valorização de negros moradores de territórios marginalizados são as duas faces de um mesmo processo histórico. Entretanto, o reconhecimento e a visibilidade obtidos por foliões com Lupicínio, Horacina ou Marino constituíam, como já foi dito, a exceção, não a regra. Ainda assim, era em torno deles que se aglutinavam grupos de foliões anônimos em busca de aceitação social e de elogios como aqueles proferidos por Rivadavia.

3.3 – A cidade dentro da cidade: o Quarto Distrito

Em Porto Alegre, os bairros São João e Navegantes integravam uma grande área fabril, onde moravam muitos operários, conhecida como Quarto Distrito. Nesse arrabalde afastado do Centro, a artéria associada aos festejos carnavalescos era a Avenida Eduardo, atual Avenida Presidente Franklin Roosevelt. Conhecida por seus folguedos, ela era também a principal via daquele arrabalde industrial. Ao longo da primeira metade do século XX, ela cumpriu a função de centro social e comercial daquela região. De acordo com Sérgio da Costa Franco, tal artéria tornou-se, por volta da década de 1930, ponto de eleição do comércio lojista e “*também por essa época se tornaram famosos os carnavais da Avenida Eduardo, com grande movimento de automóveis em corsos e blocos carnavalescos*”.³⁷¹

³⁷⁰ *Revista do Globo*, 07.02.1942, p. 04.

³⁷¹ FRANCO, Sérgio. *Guia histórico...* Op. Cit., p. 330; A fama dos carnavais do Quarto Distrito, em geral, e da Avenida Eduardo, em particular, parece ser bem mais antiga do que foi sugerido por Sérgio da Costa Franco. Em

A principal pesquisa sobre esta região de Porto Alegre foi realizada pelo historiador Alexandre Fortes, e intitula-se *Nós, do Quarto Distrito*.³⁷² De acordo com ele, esse conjunto de bairros operários emergiu da combinação entre industrialização e urbanização aceleradas ao longo da primeira metade do século XX.³⁷³ Seus dois arrabaldes principais, São João e Navegantes, geralmente eram designados como um só território. Eles se caracterizaram pela proximidade entre as áreas de moradia e os locais de trabalho, o que levou ao desenvolvimento de diversas formas de sociabilidade.³⁷⁴ Desde as primeiras décadas do século XX, devido à industrialização, a região urbana que constituiu o Quarto Distrito recebeu levadas de imigrantes alemães, italianos e grupos dos mais variados países do leste europeu. São João e Navegantes se tornaram bairros operários e multiétnicos.³⁷⁵ Por volta da década de 1920, o Quarto Distrito já era visto como uma “cidade dentro da cidade”, um território cujos moradores tinham hábitos e idéias associados ao “progresso”, à “regeneração social”, ao “trabalho”, à “austeridade”, à “disciplina” e à “ordem”. Por esse motivo, as imagens a ele associadas diferenciavam-se radicalmente daquelas atribuídas à “cidade velha”³⁷⁶ (e, mais ainda, daquelas vinculadas aos outros territórios de Porto Alegre analisados neste capítulo).

Ao longo da década de 1930 e da primeira metade da década de 1940, a agremiação responsável pela organização dos folguedos na Avenida Eduardo era a Sociedade Gondoleiros. Em sua sede, realizavam-se reuniões de muitos moradores dos arrabaldes São João e Navegantes dispostos a se dedicarem ao tríduo momesco. Na sacada do distinto “Palacete Gondoleiros”, costumavam ficar os integrantes das comissões julgadoras das competições burlescas. Os diretores daquela instituição – eles próprios comerciantes e industriais – costumavam administrar a melhoria da infra-estrutura da avenida para os desfiles, como iluminação, calçamento e construção de coretos; e angariar fundos e prêmios para os participantes dos préstitos ou vencedores dos concursos. Além disso, os festejos da Avenida Eduardo (como corsos, desfiles e concursos) eram geralmente abertos à participação de qualquer bloco da cidade, sem a necessidade de inscrições. Nos anos 40, a Sociedade

1934, um jornalista declarou: “o carnaval no Quarto Distrito [...] continua, como há dezenas de anos atrás, a ser representado pela Avenida Eduardo”. *Diário de Notícias*, 09.02.1934, p. 07; Para um jornalista do *Correio do Povo*, o carnaval da Avenida Eduardo era uma verdadeira “tradição” da cidade, “pois que naquele local há já muitos anos [eram] rendidas grandes homenagens a Momo”, capazes de fazer “afluir naquele local uma grande massa popular”. *Correio do Povo*, 14.02.1937, p. 16.

³⁷² FORTES, Alexandre. *Nós, do...* Op. Cit.

³⁷³ Idem, p. 23.

³⁷⁴ Ibidem, p. 31.

³⁷⁵ Ibidem, p. 38.

³⁷⁶ Ibidem, p. 47.

Gondoleiros passou a se dedicar mais às festas para seus sócios, deixando de atuar na administração dos folguedos de rua.³⁷⁷

O jornal *A Federação*, em 1935, publicou a seguinte nota acerca dos festejos daquela artéria: “*não serão feitos convites particulares, devendo todos os blocos comparecerem espontaneamente*”.³⁷⁸ No ano anterior, os foliões da Avenida Eduardo estavam se preparando para os folguedos desde janeiro. Nesse mês, foi realizada na Sociedade Gondoleiros uma reunião com vários moradores daquela avenida. Presidida por um diretor daquela agremiação, Francisco Düring, o encontro definiu uma comissão de organizadores que ficou responsável pela elaboração do programa de festejos e pela ornamentação da prestigiosa avenida. Entre os escolhidos para essas tarefas, constavam os nomes de Arno Kappel e Heins Barth, além do próprio Francisco Düring (os sobrenomes são relevantes, pois indicam a ascendência germânica daqueles três diretores da Sociedade Gondoleiros).³⁷⁹ Conforme o registro de um jornalista, o carnaval de 1938 na “*principal artéria do Quarto Distrito*” prometia ser “*dos mais brilhantes*”. Isso aconteceria, segundo ele, porque naquele ano a “*tradicional Avenida [foi] modernizada e dotada de um ótimo calçamento [...] além de uma iluminação feérica e deslumbrante*”. Para o concurso de blocos, todos os grupos da cidade estavam convidados e não era necessário fazer inscrições, desde que se apresentassem diante da comissão julgadora, na Sociedade Gondoleiros.³⁸⁰ Uma outra nota anunciou: “*aos cordões e blocos que ali comparecerem, durante os dias de festas, serão distribuídos prêmios em dinheiro*”.³⁸¹

Naquela Avenida do Quarto Distrito, a tutela, o patrocínio, o auxílio e o incentivo aos festejos burlescos dos trabalhadores eram maneiras de se tentar fazer com que as hierarquias entre patrões e empregados fossem substituídas por imagens de “proximidade” e “harmonia”. Os festejos de rua organizados pela diretoria da Sociedade Gondoleiros eram “abertos” a qualquer bloco que deles quisesse participar. Entretanto, os desfiles ocorriam à frente da agremiação: o acesso aos bailes de salão permanecia restrito às “distintas” e “elegantes” famílias dos sócios.³⁸² Conforme argumenta Alexandre Fortes, no Quarto Distrito

³⁷⁷ Sobre a atuação da Sociedade Gondoleiros nos carnavais da Avenida Eduardo, ver: *A Federação*, 02.02.1935, p. 02; 28.02.1935, p. 06; 24.02.1936, p. 05; *Correio do Povo*, 05.03.1935, p.14; 08.02.1936, p. 10; 15.02.1936, p. 07; 21.02.1936, p. 10; 06.02.1937, p. 09; 22.02.1938, p. 11; 16.02.1939, p. 08; 11.02.1940, p. 07; 21.02.1941, p. 02; 24.02.1949, p. 09; *Diário de Notícias*, 09.02.1934, p. 07; 01.03.1935, p. 09; 08.03.1935, p. 08; 02.02.1947, p. 07.

³⁷⁸ *A Federação*, 01.03.1935, p. 03.

³⁷⁹ *Idem*, 11.01.1934, p. 02.

³⁸⁰ *Correio do Povo*, 22.02.1938, p. 11.

³⁸¹ *Idem*, 18.02.1938, p. 08.

³⁸² Apesar de “abrir as portas” para a realização de reuniões dos moradores dispostos a organizar a folia, a Sociedade Gondoleiros não deixava de realizar festas restritas a seus sócios. Ver: *A Federação*, 11.02.1931, p.

a condição para uma “convivência pacífica” era a de que cada um se mantivesse “em seu lugar”.³⁸³ Ainda de acordo com esse historiador, desde a década de 1920, a Sociedade Gondoleiros era vista pela imprensa como uma das entidades responsáveis pelo “desenvolvimento” do Quarto Distrito, dando “vida e movimento” à região através da realização de festejos carnavalescos. A importância desta agremiação também residia no fato de canalizar demandas locais e obter benefícios para aquela região, como correios, telégrafos e uma agência bancária. Por esse motivo, era vista como “comunitária” e “não-classista”.³⁸⁴ Durante o carnaval e em outros períodos do ano, a entidade tinha a imagem de uma instituição situada acima dos conflitos sociais e que, através de melhorias infra-estruturais, possuía a capacidade de “modernizar” e “urbanizar” os festejos da região.

Os nomes (mas principalmente os sobrenomes) citados nas páginas dos jornais que noticiavam o carnaval do Quarto Distrito indicam que muitos organizadores dos folguedos na Avenida Eduardo tinham em comum duas características: a ascendência européia e o fato de desempenharem funções na diretoria da Sociedade Gondoleiros. Em resumo: os cargos daquela agremiação foram ocupados majoritariamente por imigrantes do Velho Mundo e seus descendentes.³⁸⁵ Foi o escritor e jornalista Archimedes Fortini quem (para além de nomes) ofereceu valiosas informações sobre as profissões de alguns diretores da “antiga” e “tradicional” sociedade da Avenida Eduardo. Francisco Düring, além de ter presidido a agremiação durante o biênio 1932-1933, foi classificado por Fortini como um “*conhecido e antigo comerciante estabelecido há 43 anos no Quarto Distrito*”. Foi ele o responsável pela instalação da primeira agência bancária no “*distrito-cidade*”, o Banco Pfeiffer S.A.. Também de acordo com Fortini, foram diretores da Sociedade Gondoleiros o doutor Abel Moretto, bacharel no foro de Porto Alegre; Arno Kappel, “*proprietário de uma moderna casa de jóias*”; Lucindo Dal Pozzolo, antigo funcionário da Companhia Fiação e Tecidos Porto-

06; *Correio do Povo*, 09.02.1936, p. 09; 29.01.1942, p. 07; 16.02.1944, p. 04; 11.02.1950, p. 09; *Diário de Notícias*, 01.02.1947, p. 06.

³⁸³ FORTES, Alexandre. *Nós, do...* Op. Cit., p. 84.

³⁸⁴ Idem, p. 47-48.

³⁸⁵ Para a organização do baile de carnaval da Sociedade Gondoleiros em 1931, foram designados alguns diretores, entre os quais constavam os seguintes nomes: Antônio Gaiesku, Willi Koehler, João Konazewsky, Albino Iackmann e Julio Gayer. Ver: *A Federação*, 11.02.1931, p. 06; Em 1934, outros diretores daquela agremiação privada compuseram a comissão organizadora dos festejos de rua: coronel Hostiano Gomes, Francisco Düring Filho e Guilherme Kaufman, os quais encarregaram um responsável, Júlio Esperança, para dirigir o serviço de construção de coretos e cuidar da iluminação da Avenida Eduardo. *Diário de Notícias*, 08.02.1934, p. 08; Em 1939, a comissão julgadora do carnaval na Avenida Eduardo esteve reunida no prédio da Sociedade Gondoleiros. Composta por Guilherme Kauffmann, Ernesto Macchi, Arno Kappel, Aniceto Vercaro, Armando Costa, Waldemar Marconatto, Waldemar Ferreira e Tullio de Rose, a comissão deveria julgar o desfile de blocos. *Correio do Povo*, 16.02.1939, p. 08.

alegrense; João Maciel Leite, organizador e maestro da orquestra da Sociedade Gondoleiros; e Guilherme Kaufmann, “*destacado industrialista residente no Quarto Distrito*”.³⁸⁶

Sujeitos como esses eram os responsáveis por administrar festejos de rua que deveriam “atenuar”, ao menos simbolicamente, os distanciamentos sociais e as hierarquias existentes entre patrões e empregados. De acordo com Fortes, os industriais daquela região, principalmente os teuto-brasileiros, exerceram forte influência política sobre as instituições culturais do Quarto Distrito. As relações com a classe trabalhadora se davam através de um sistema paternalista que buscava integrar empresas e comunidade em uma espécie de “grande família”, sempre perpassada por relações hierárquicas.³⁸⁷ O tríduo momesco não estava imune às interações sociais estabelecidas na vida cotidiana, e isto podia ser percebido até mesmo em uma canção, a qual permite refletir sobre as fronteiras étnicas que fragmentavam o Quarto Distrito.

Em 1934, o compositor Antenor Oliveira, folião deste território, dedicou uma marcha de carnaval, em versos com métrica erudita, à Sociedade Gondoleiros. Em vez de exaltar um dos maiores ícones femininos de “brasilidade”, ele preferiu venerar uma “outra” mulher:

“Exornes, pois a mulata,
A morena
E a cabrochinha
Em teus versos, se quiseres...
Porque, na lira de prata,
Sempre amena
Que é bem minha
Sagro a branca entre as mulheres.
Exornes, bem se quiseres,
A mulata da pontinha
A moreninha faceira
E a cabrochinha brejeira
Com flores de malmequeres!
Porque eu com uma florzinha,
Desejo com alma franca,
Exornar a meiga branca
A mais linda das mulheres!”³⁸⁸

Antenor Oliveira preferiu deixar para outros compositores a exaltação das imagens femininas associadas à miscigenação racial ou à cor negra – tão caras à construção de uma identidade nacional “mestiça”; além da “mulata”, também a “cabrocha” e a “morena” foram relegadas a segundo plano, em benefício de uma idealizada “mulher branca”, “meiga” e “linda”. Naquele distrito, caracterizado, entre outras coisas, pela imigração européia, a cor branca da pele era um atributo de identidade entre muitos moradores, estabelecendo fronteiras

³⁸⁶ FORTINI, Archymedes. *O passado através da fotografia*. Porto Alegre: Editora Gráfica Papelaria Andradas, 1959. p. 101-102.

³⁸⁷ FORTES, Alexandre. *Nós, do Quarto...* Op. Cit., p. 179.

³⁸⁸ *A Federação*, 13.01.1934, p. 02.

e hierarquias entre “eles” e os “outros” foliões (da cidade ou daquele mesmo território). De acordo com Fortes, apesar da diversidade étnica encontrada no Quarto Distrito, eram os alemães que possuíam hegemonia política e simbólica na região. Naquele território, a noção de “germanidade” estava associada a “status” e “poder”.³⁸⁹ Em uma região urbana com essas características, não causa estranhamento a existência de uma composição exaltando uma figura que fugia dos convencionais símbolos de “brasilidade”; afinal, muitos foliões podiam não se identificar com eles.

A presença de indivíduos com ascendência européia podia ser percebida, conforme já se ressaltou mais acima, entre os diretores da agremiação para a qual aquela marcha carnavalesca foi oferecida. Mesmo que a composição designe de forma muito genérica a cor desta linda mulher idealizada (sem identificar a sua origem nacional), não se pode esquecer que tal atributo – identificado com a proveniência européia – servia como critério de aglutinação (ou de distanciamento) e de igualdade (ou de hierarquia) entre os moradores dos arrabaldes São João e Navegantes. Em um documento produzido pela Associação de Moradores do Quarto Distrito, é possível perceber indícios de que esta segregação não era nada desprezível:

“Localizam-se no Quarto Distrito as seguintes sociedades recreativas: Sociedade Gondoleiros, Sociedade Ginástica Navegantes São João (social-desportiva), Prediletos Cordão Carnavalesco (para pessoas de cor preta), Juventude Sociedade Recreativa, Porto Alegre Country Club, Sociedade Libanesa, entre outras”.³⁹⁰

O trecho estabelece uma clara distinção entre uma agremiação burlesca negra e as “outras”, freqüentadas por brancos descendentes de imigrantes. Além disso, dá a impressão de que, naquele arrabalde, instituições para pessoas com pele escura constituíam exceção. A caracterização da área como arrabalde multiétnico (apesar de verdadeira) não pressupunha descuidadas “misturas sociais” entre sujeitos com origens diversas. Isso era particularmente explícito no caso dos teuto-brasileiros. Conforme argumenta Alexandre Fortes, no Quarto Distrito houve, até a Segunda Guerra Mundial, uma forte autonomia cultural baseada em uma rede institucional vinculada à denominada “colônia alemã”, que contava com espaços de sociabilidades, práticas culturais e outras bases de solidariedade bastante específicas.³⁹¹ A guerra e o processo de “nacionalização” durante o Estado Novo, entretanto, acabaram desconstituindo esta rede.³⁹²

³⁸⁹ FORTES, Alexandre. *Nós, do...* Op. Cit., p. 25.

³⁹⁰ Apud FORTES, Alexandre. *Nós, do...* Op. Cit., p. 88.

³⁹¹ FORTES, Alexandre. *Nós, do...* Op. Cit., p. 25.

³⁹² Idem.

A Sociedade Gondoleiros não era a única agremiação com sede na Avenida Eduardo.³⁹³ Durante o carnaval de 1940, um jornalista da *Revista do Globo* visitou a Sociedade São João-Navegantes, situada naquela mesma artéria. Ele relatou que o nome original da agremiação era “*Turnverein*”, além de ser “*composta quase que totalmente de alemães e teuto-brasileiros*”. O articulista ficou surpreso com a festa que assistiu. Tratava-se, segundo ele, de “*carnaval de alemães, sem fantasia e exclusivamente ao som de tangos*”.³⁹⁴ Era difícil para jornalistas como ele imaginar uma festa que, alçada à condição de símbolo da “brasilidade”, não fosse dançada ao som de sambas (coisa que, no seu ponto de vista, provavelmente deveria ser realizada por pessoas fantasiadas de índios ou baianas...)³⁹⁵

Uma outra agremiação do Quarto Distrito, o Esporte Clube Navegantes, tinha sua sede na antiga Rua (e atual Avenida) Sertório.³⁹⁶ No carnaval de 1935, essa entidade abriu seus salões para a realização de um baile intitulado “*Festa das Carapuças*”. Para o evento, estava convidada a Sociedade Gaúchos Carnavalescos – que embora fosse proveniente da Cidade Baixa, não contava com negros entre seus integrantes. Os organizadores do baile foram Germano Boamler, Jorge Marteleto, Erich Veise, Celesto Boniati, Hugo Defferrari e Olimar Schilling.³⁹⁷ Se os sobrenomes indicam ascendências ítalo-germânicas, pressupondo origens diferentes, aqueles mesmos foliões tinham em comum o fato de serem imigrantes ou descendentes de imigrantes europeus (além de serem brancos). Ao que parece, era esse o critério de aglutinação dos foliões daquela sociedade fundada em 1907.³⁹⁸

Para muitos foliões como aqueles, da Sociedade Navegantes-São João ou do Esporte Clube Navegantes, festejar o carnaval era uma forma de mostrar que também eram brasileiros. Em 1934, o senhor João Veilss foi o responsável pela organização dos bailes no Esporte Clube Navegantes. Ele contratou o conjunto Minuano, que deveria se apresentar “*com um repertório escolhido e com as últimas novidades vindas do Rio*”, conforme a nota de

³⁹³ A Sociedade Ginástica São João-Navegantes também tinha sede na Avenida Eduardo. *Diário de Notícias*, 04.02.1947, p. 06.

³⁹⁴ *Revista do Globo*, 17.02.1940, p. 45.

³⁹⁵ Para constatar a predominância de sobrenomes de origem alemã na diretoria da Sociedade Ginástica Navegantes São João, ver especialmente: *Diário de Notícias*, 17.02.1945, p. 06.

³⁹⁶ *Diário de Notícias*, 30.01.1934, p. 06.

³⁹⁷ *Idem*, 15.02.1935, p. 07.

³⁹⁸ No carnaval de 1950, o Esporte Clube Navegantes comemorou 43 anos de existência. *Ibidem*, 19.02.1950, p. 10; Várias notas de jornal anunciando os eventos burlescos do Esporte Clube Navegantes, mencionando os nomes e sobrenomes dos sócios, diretores e organizadores, permitem afirmar que seus membros tinham em comum a origem européia, principalmente germânica. *Ibidem*, 30.01.1934, p. 09; Em 1947, alguns sócios do mesmo clube formaram um bloco, o Perna de Pau, especialmente para os folguedos daquele ano. O grupo foi organizado e dirigido por Mário Berta e Otto Pfeiffer. *Ibidem*, 04.02.1947, p. 06; Os integrantes desta agremiação foram descritos como pertencentes ao “*mundo elegante do Quarto Distrito*”, universo do qual também fazia parte a Sociedade São João Navegantes. Alguns integrantes do Esporte Clube Navegantes resolveram, em 1950, organizar blocos de carnaval, orientados pelos sócios Inaudo Bolzoni, Emilio Steinert, João Hanigen, Plínio Lamp e Rudi Evers. *Ibidem*, 01.02.1950, p. 05.

divulgação do evento no *Diário de Notícias*.³⁹⁹ Para o baile da Sociedade São João-Navegantes na noite de 26 de fevereiro de 1938, foi contratada uma *jazz band*, “com seu repertório recém vindo da Cidade Maravilhosa”, conforme anunciado no *Correio do Povo*.⁴⁰⁰ O Rio de Janeiro servia de paradigma carnavalesco também para os imigrantes europeus e seus descendentes que habitavam o Quarto Distrito. Embora estes não abrissem mão de formar agremiações exclusivas para si, também buscavam dançar ao som de músicas de carnaval supostamente compartilhadas por “todos os brasileiros”. Segundo Fortes, para muitos moradores do Quarto Distrito, era importante manifestar o orgulho de ser, ao mesmo tempo, “estrangeiro” e “nacional”. Isso acontecia porque a imagem dos “outros” (brasileiros) estava associada a uma origem negra ou mestiça que contrariava o mito do imigrante, visto como trabalhador, disciplinado, austero e destinado ao sucesso. No Quarto Distrito, a valorização do trabalhador imigrante era particularmente acentuada no caso dos alemães.⁴⁰¹ Por esses motivos, muitos foliões rejeitavam ser associados a certas representações, mas aceitavam outras: negavam as da mestiçagem (como a “mulata”) e, muito provavelmente, também as da vadiagem (como o “malandro”, figura pouco compatível com a imagem de “trabalhador austero”), mas se apropriavam do carnaval e músicas cariocas como forma de mostrar que também eram brasileiros, fazendo pressupor uma busca restrita e seletiva por integração à abrangente “comunidade nacional”. Em suma: procuravam formas próprias de comemorar os três dias consagrados a Momo. Ao som de tangos, vestindo carapuças ou exaltando uma idealizada “mulher branca”, podiam ser vistos como “legítimos foliões” (afinal, o que faziam era, de fato, carnaval); ao mesmo tempo, porém, buscavam permanecer distantes de certos símbolos e práticas associadas aos “outros” brasileiros.

Esses “outros”, entretanto, não estavam ausentes dos bairros São João e Navegantes. Não se pode esquecer do documento produzido pela Associação de Moradores do Quarto Distrito, que classificou o bloco Prediletos como um grupo “*para pessoas de cor preta*”. Como se verá, eles não eram os únicos foliões negros daquele território. Os blocos Seu Julinho e Espinho contavam com operários brancos, além de negros, entre os seus integrantes.⁴⁰² Excluídos de agremiações como a Sociedade Gondoleiros, a Sociedade

³⁹⁹ Ibidem, 30.01.1934, p. 09.

⁴⁰⁰ *Correio do Povo*, 24.02.1938, p. 11.

⁴⁰¹ FORTES, Alexandre. *Nós, do...* Op. Cit., p. 84.

⁴⁰² Para alguns foliões negros no Bloco Espinho, ver: *Revista do Globo*, 14.03.1936, p. 25; a respeito de Juracy Corrêa, solista negra do Bloco Espinho, ver: *Correio do Povo*, 18.02.1936, p. 10; Para alguns integrantes negros do Bloco Seu Julinho, ver: *Revista do Globo*, 14.03.1936, p. 25; para a participação do militar negro João Pena de Oliveira como ensaiador do Seu Julinho, ver: *Correio do Povo*, 09.02.1936, p. 10.

Navegantes-São João ou o Esporte Clube Navegantes, os blocos Seu Julinho e Espinho eram grupos co-irmãos e costumavam realizar eventos em conjunto.

Em fevereiro de 1935, por exemplo, eles organizaram um “*grande piquenique à fantasia*” no domingo de carnaval. Durante o encontro, os componentes do Seu Julinho entoaram as canções; os do Espinho, a parte instrumental. “*A preços reduzidos*”, conforme nota publicada na imprensa, foi disponibilizada uma linha de ônibus para transportar aqueles festeiros até o local do encontro, que seria realizado na cidade de Canoas. O ponto de partida foi a Rua São Pedro, esquina com a Avenida Eduardo.⁴⁰³ No mês seguinte, também em um domingo, o Sul Brasileiro Futebol Clube, com sede à Rua Frederico Mentz, no Bairro Navegantes, organizou uma “*grande festa campestre à fantasia*” na Fazenda dos Anteros (cujo endereço não foi mencionado). Participaram da comemoração vários blocos: Seu Julinho, Espinho, Os Corsários, Papagaio Louro, Seu Quincas Vem Aí, Aí Hein, entre outros. À disposição dos foliões, estavam dois caminhões que os levariam até o local do evento. O ponto de encontro foi novamente a esquina da Avenida Eduardo com a Rua São Pedro.⁴⁰⁴

Em 1935, foi no sábado de carnaval que o Bloco Espinho realizou seu baile à fantasia em um recinto privado do Quarto Distrito, o Salão Brasil. O anúncio do evento foi acompanhado por uma ressalva bastante significativa: os integrantes do grupo decidiram não assumir compromisso nos concursos carnavalescos da cidade, a não ser naqueles realizados nos arrabaldes São João e Navegantes.⁴⁰⁵ Com isso, os foliões daquele bloco indicaram que seu território de pertencimento era mesmo aquela região, cuja hegemonia econômica, política e simbólica, como foi visto, era associada à “colônia alemã” (com suas agremiações que deixavam do lado de fora gente como eles). Em outro carnaval, a nota que divulgou o baile do Bloco Espinho no Salão Brasil anunciou: “*as distintas famílias que ainda não receberam convites podem procura-los em mãos do secretário [do bloco] à Avenida Pernambuco, nº 2498, ou Avenida Minas Gerais, nº 888*”.⁴⁰⁶ O anúncio não indicou nomes de estabelecimentos comerciais com proprietários responsáveis pela distribuição de ingressos. Porém, a preocupação com a entrega dos convites é um indicativo de que não se tratava de uma festa “aberta” a qualquer pessoa, mas reservada às referidas “*distintas famílias*”. A seletividade não era um monopólio dos grupos mais abastados da cidade. Para aqueles foliões, tratava-se de uma forma de evidenciar que suas festas ocorriam de acordo com a “moral e os bons costumes”, não sendo freqüentadas por “baderneiros” ou “desordeiros” e, justamente por

⁴⁰³ *Diário de Notícias*, 19.02.1935, p. 07.

⁴⁰⁴ *Idem*, 01.03.1935, p. 06.

⁴⁰⁵ *Diário de Notícias*, 14.02.1935, p. 07.

⁴⁰⁶ *Idem*, 16.01.1934, p. 08.

isso, constituíam ambientes familiares. Para aquele mesmo baile no Salão Brasil, uma outra nota reiterou: “*Não será permitida a entrada sem apresentação do convite*”.⁴⁰⁷

Por conta de uma concepção que associava o ato de beber ao de produzir desordens, afirmar que um bloco possuía integrantes bêbados era certamente uma forma de classificação pejorativa evitada por muitos foliões – fossem brancos ou negros. O enquadramento como “ébrios” estava a um passo da classificação como “desordeiros” ou “brigões”. Nesse sentido, é significativo o relato de um conflito que envolveu os blocos Seu Julinho e Espinho. Mesmo que fossem grupos co-irmãos, tal “fraternidade” tinha limites.

Foi no carnaval de 1936 que o *Correio do Povo* publicou uma carta enviada por Alfredo de Castro, diretor do Bloco Seu Julinho. Declarando que os integrantes do grupo eram assíduos leitores e admiradores daquele jornal, ele escreveu: “*tomamos a liberdade de solicitar a benevolência de dar guarida a estas linhas, que são traçadas em resposta a uma notícia mal informada de um jornal local*”. A epístola foi redigida em função de um “incidente” cuja repercussão na imprensa não agradou àquele diretor. Em um concurso burlesco, o Seu Julinho ficara em segundo lugar. O Bloco Espinho, entretanto, “*cuja classificação não foi do agrado deste último*”, ganhou apenas uma “*menção honrosa*”. Por esse motivo, “*depois de conhecido o resultado do concurso*”, narrou Alfredo de Castro, “*elementos do B. C. Espinho procuraram tirar uma desforra*”. Na noite da segunda-feira de carnaval, na Rua São Pedro (a mesma que servia de ponto de encontro para os “co-irmãos”), os dois grupos se confrontaram.

De acordo com Castro, foram os integrantes do Espinho que começaram a caminhar em direção aos do Seu Julinho. O porta-estandarte deste último, “*julgando tratar-se de uma saudação amistosa, tão peculiar nos festejos carnavalescos*”, buscou a aproximação com o seu congêneres. Ao afirmar que a aproximação amigável entre estandartes de dois blocos era algo comum, Castro buscava construir a imagem de que conflitos como aquele eram exceção. “*Porém, os intuitos do bloco Espinho não eram amistosos*”; em um primeiro momento, “*marchando firmes*”, seus integrantes “*pretenderam separar ou dispersar o bloco Seu Julinho*”. Depois, “*como se tal afronta não bastasse, ainda entraram a agredir a nossa turma, tendo os componentes do Seu Julinho reagido à altura de sua dignidade*”, alegou Castro. Estava selada a discórdia entre os co-irmãos. E o que preocupou o diretor do Seu Julinho foi o modo como o episódio repercutiu em um jornal (que não foi mencionado):

“Diz a notícia que pessoas que integravam o nosso bloco estavam alcoolizadas, ao que opomos o nosso formal desmentido, pois embora o Seu Julinho seja na sua

⁴⁰⁷ *Diário de Notícias*, 14.01.1934, p. 10.

maior parte integrado por elementos operários, trata-se, entretanto, de pessoas cômicas de seus deveres, ainda mais quando vinham acompanhados de senhoras e senhoritas dignas de todo o respeito”.⁴⁰⁸

Os integrantes do bloco mostraram-se, pois, muito preocupados em dizer publicamente que sua conduta estava de acordo com a ordem social e com a sua condição de trabalhadores; eles afirmaram ainda estar conscientes de seus deveres, “embora” fossem majoritariamente operários. Além disso, para aquele diretor, a presença feminina no bloco exigia dos integrantes masculinos uma conduta consoante com a moralidade e a respeitabilidade. A autoconsciência de sua atitude ordeira tornava necessário o “*formal desmentido*”, através de uma carta aberta que tinha por finalidade “*desfazer uma notícia mal intencionada*”. Eles não queriam, de modo algum, ser enquadrados nem como bêbados, nem como brigões (muito menos como vagabundos), pois conheciam muito bem o estigma associado a tais designações, sobretudo quando este recaía sobre indivíduos com a sua condição social.

O Quarto Distrito destoava dos outros espaços urbanos aqui enfocados, pois não contava com a imagem de território negro e muito menos com as pechas que sobre eles recaíam – apesar de lá haver foliões de pele escura bastante preocupados com certos estigmas sociais. Tratava-se de uma “outra” cidade dentro da cidade. Ainda assim, a imagem comum de trabalhadores e o sentimento compartilhado de pertencimento a um determinado espaço físico não eram capazes de suprimir distinções, fronteiras e hierarquias naquela região.

Os diretores da Sociedade Gondoleiros, comerciantes e industriais de origem européia ou filhos de imigrantes, se dedicavam a administrar os festejos da Avenida Eduardo, para os quais convidavam “todos” os blocos da cidade, mas não abriam mão de realizar eventos exclusivos para os sócios daquela agremiação. As fronteiras entre os de “dentro” e os de “fora” das festas também estavam presentes naquele território. Por outro lado, o auxílio, a tutela e o incentivo fornecidos por gente “bem sucedida” aos festejos de rua – abertos à “participação irrestrita” – ajudavam a atenuar as hierarquias de classe entre patrões e empregados através de uma (suposta) proximidade entre os de “cima” e os de “baixo” nos dias consagrados a Momo. Desta forma, os diretores da Sociedade Gondoleiros construíram uma imagem “não-classista” para a agremiação. E, de fato, classe não era o único critério que embasava aproximações e distanciamentos sociais no Quarto Distrito.

Região ocupada por imigrantes europeus de diferentes origens, predominava naquele território a imagem associada à “colônia alemã”. Se as diferenças étnicas podiam ser

⁴⁰⁸ *Correio do Povo*, 28.02.1936, p. 14.

percebidas através de uma canção que relegou a segundo plano alguns “tipos representativos” da miscigenação racial brasileira – no caso, a “mulata”, a “morena” e a “cabrocha” – essas mesmas diferenças também eram evidentes nos próprios critérios de aglutinação dos foliões. A presença de indivíduos de ascendência européia podia ser percebida na Sociedade Gondoleiros, na Sociedade São João-Navegantes – cujo nome inicial era “*Turnverein*” – e no Esporte Clube Navegantes. As fronteiras entre os foliões pertencentes a tais agremiações e os “outros” festeiros ficaram nítidas, por exemplo, no documento produzido pela Associação de Moradores do Quarto Distrito, que classificou o Cordão Carnavalesco Prediletos como um grupo “*para pessoas de cor preta*”, e também na existência de grupos co-irmãos como Seu Julinho e Espinho, que aglutinavam operários, brancos e alguns negros.

Esses dois últimos grupos, por sua vez, não estavam livres de conflitos. Apesar de serem co-irmãos, uma competição burlesca foi suficiente para desencadear uma briga entre eles. Esse episódio, apesar de um tanto trágico, foi bastante significativo: evidenciou que foliões como os do Seu Julinho não queriam ser associados a certas imagens, como as de bêbados e desordeiros. Por isso, trataram de corrigir a visão depreciativa que poderia se abater sobre eles e que, no caso, havia sido tornada pública através de uma “*notícia mal informada*”. Pode-se ver aí, mais uma vez, a preocupação com a opinião que os leitores dos jornais da cidade poderiam formar acerca de gente como eles. O carnaval oferecia um momento propício para zelar pela imagem pública.

Capítulo IV – Quando Vargas caiu no samba: poder público, imprensa e carnaval

4.1 – Os jornalistas tomam a si o carnaval (mas com o auxílio dos poderes públicos)

Ao longo de todo o período pesquisado, foi comum a constituição de grandes “comissões organizadoras” dos festejos carnavalescos, em sua maioria composta por jornalistas, mas que também contavam com indivíduos de profissões diversas. Tais comissões, com o auxílio dos poderes públicos, tinham por objetivo “administrar” os “folguedos populares” da cidade, através da elaboração de programas de atividades, da realização de desfiles e concursos. Nessas competições, os grupos de foliões eram “julgados” por indivíduos convidados por aquelas comissões, cujos membros também atuavam como jurados. Delas participaram articulistas de importantes periódicos locais como *A Federação*, *Diário de Notícias*, *Correio do Povo*, *Revista do Globo* e outros. Também nelas atuaram profissionais das rádios locais, como a Gaúcha, a Farroupilha e a Difusora.

As formas de atuação da imprensa sobre os festejos eram bastante complexas. A elaboração de programas e regulamentos (e censuras) para participar dos desfiles e concursos coexistia com a abertura de espaços para divulgar músicas carnavalescas e conferir publicidade aos grupos de foliões que se dispusessem a participar. Por parte dos jornalistas, havia uma tendência à centralização do carnaval e, ao mesmo tempo, incentivos aos festejos dispersos pela cidade. Entretanto, em pelo menos dois aspectos interligados, as referidas comissões manifestaram uma característica constante: a postura normatizadora e a tendência a tratar os folguedos como a manifestação de uma “identidade nacional”. Assim, os homens de jornal – desde antes do Estado Novo – foram responsáveis, ao lado dos poderes públicos, pela construção de um sentido amplo e totalizante para o carnaval. Contando, além dos jornalistas, com escritores, pintores, escultores e músicos – que atuaram nas comissões julgadoras dos concursos e desfiles –, as comissões que “tomaram a si” a tarefa de “gerenciar” e “moldar” os carnavais da cidade foram compostas majoritariamente por integrantes das elites culturais porto-alegrenses. Entre 1930 e 1938, a imagem dos principais organizadores dos festejos recaiu sobre os jornalistas. A partir de 1940, foi o Estado que passou a figurar como maior responsável pela tutela do carnaval, mas sem abrir mão da ajuda dos homens da imprensa.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ O processo aqui indicado não estava acontecendo somente em Porto Alegre. A pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira afirmou que, entre as décadas de 1920 e 1940, a imprensa e a Prefeitura do Rio de Janeiro promoveram desfiles e concursos de carnaval que favoreceram a consagração de inúmeras marchinhas, compositores e

Foi em 1931 que, “reconhecendo o grande inconveniente da dispersão” dos folguedos pela cidade, uma verdadeira “comissão de notáveis” desejou unificar o carnaval porto-alegrense, conforme registro do *Correio do Povo*. Jornalistas, comerciantes, advogados, engenheiros, militares e altas autoridades civis estavam “desenvolvendo intensa atividade para concentrá-lo na nossa principal artéria”, a Rua da Praia. Eles alegaram que estavam trabalhando para que os festejos assumissem proporções que estivessem “à altura de nossa urbs”, afinal Porto Alegre já contava com “uma população de mais de 300.000 almas”, conforme a nota publicada na imprensa. Do ponto de vista dessa comissão, a fragmentação era um problema para a realização dos festejos na capital do Rio Grande do Sul, já considerada uma “cidade grande”. Assim, o *Correio do Povo* noticiou: “as negociações com os blocos e ranchos dos arrabaldes e zona da Cidade Baixa têm sido coroadas do melhor êxito”. Embora as elites buscassem reservar especialmente o Centro para a realização de suas festas, elas aconteciam em recintos privados; logo, os “populares” poderiam ocupar as ruas centrais daquela região vista como irradiadora de “civilidade” e “urbanidade”. Mas havia um detalhe importante: para tal comissão, essa ocupação do Centro não deveria ocorrer de qualquer forma, mas por meio da realização de corsos.⁴¹⁰

Naquele mesmo ano, a referida comissão esteve reunida na Sociedade Leopoldina – um dos clubes das elites locais. O grupo contou com indivíduos ligados à imprensa escrita, como Mem de Sá, do *Estado do Rio Grande*; Thomaz Thompson Flores e Archimedes Fortini, do *Correio do Povo*; e Francisco José Bertaso, fundador da *Revista do Globo*. Também participaram da reunião militares e outros indivíduos classificados simplesmente como “doutores”. Uma das decisões do grupo foi “prestar auxílio a três sociedades dos arrabaldes” para que comparecessem “aos festejos de Momo no centro da cidade”.⁴¹¹ Já no início da década de 1930, as práticas de “negociar” e “prestar auxílio” aos blocos eram as estratégias daqueles que buscavam “tomar a si” a organização da festa, atrair os foliões e, assim, efetivar a centralização dos folguedos.⁴¹²

intérpretes. O objetivo era transformar as composições “populares” cariocas em “música nacional”. OLIVEIRA, Lúcia. “Sinais da... Op. Cit., p. 328-329.

⁴¹⁰ Como responsáveis pela falta de coesão e, conseqüentemente, pela “decadência” do carnaval porto-alegrense, a comissão apontou os folguedos realizados em determinadas vias públicas, tais como a Avenida João Pessoa, no Centro; a Avenida Eduardo, no Quarto Distrito; a Avenida Venâncio Aires e a Rua João Alfredo, na Cidade Baixa. *Correio do Povo*, 24.01.1931, p. 07.

⁴¹¹ Os “doutores” eram Emílio Kemp, José S. A. Pinheiro, e M. J. Lydia; os militares eram os coronéis Orestes Carneiro da Fontoura, Claudino Nunes Pereira, Aristides Krauser do Canto, Agenor Barcellos, além do major Antônio da Silva Frões. *Correio do Povo*, 22.01.1931, p. 06; 23.01.1931, p. 04.

⁴¹² “O auxílio aos blocos está à disposição” foi o título de uma nota publicada em *A Federação* ao fim do carnaval de 1933. No prédio nº 319, da Rua General Câmara, os grupos carnavalescos que participaram do

Os membros da imprensa local atuavam em conjunto nas comissões que organizavam o carnaval, julgavam os concursos e elaboravam os programas festivos.⁴¹³ Em 1931, por exemplo, os jornais *A Federação* e *Correio do Povo* anunciaram que outros dois periódicos, *A Noite* e o *Diário de Notícias*, organizariam concursos burlescos. O *Diário de Notícias*, além de realizar a escolha da rainha do carnaval de Porto Alegre (entre as senhoritas elegantes das sociedades de elite⁴¹⁴), fazia também uma competição para selecionar o “*bloco popular*” campeão daquele ano – e isto não ocorreria através de desfiles em corsos. A comissão julgadora (que era também organizadora) foi composta, entre outros indivíduos, pelos jornalistas André Carrazzoni, do *Correio do Povo*; Fernando Caldas, do *Jornal da Manhã*; Darcy Azambuja, de *A Federação*; Mem de Sá, do *Estado do Rio Grande*; Érico Veríssimo, da *Revista do Globo*; Augusto Meyer e Theodomiro Tostes, escritores e jornalistas; Madame Solita Salgado, modista e responsável pela “*Página Feminina*” do *Diário de Notícias*; e Edgar Luiz Schneider, diretor desta última folha. O desfile começaria no Centro e terminaria na Avenida Oswaldo Aranha, à frente do Cinema Baltimore.⁴¹⁵ Os mesmos jornalistas que participavam dos concursos das elites organizavam e julgavam os concursos de blocos. As “misturas sociais”, entretanto, eram evitadas: os espaços e os momentos dos concursos não eram os mesmos.

Naquele período, como já foi dito, os grandes responsáveis pelo “gerenciamento” do carnaval eram os jornalistas, mas eles contavam com o auxílio e a anuência dos poderes públicos. A referida comissão organizadora do carnaval de 1931 visitou o general Flores da Cunha, interventor federal no Rio Grande do Sul, comunicando sua aclamação como “*presidente honorário das festas*”. Na mesma ocasião, entregou ao governador um ofício no qual solicitava um abatimento nas passagens da Viação Férrea, “*a fim de que grande número de pessoas residentes no interior do estado pudesse assistir as homenagens a Deus Momo*”. Flores da Cunha não recusou a solicitação: os preços das passagens de trem para a capital

concurso oficial poderiam retirar a “*cota correspondente a cada um e que foi doada pela Prefeitura Municipal*”. *A Federação*, 04.03.1933, p. 02.

⁴¹³ O programa festivo de 1931, elaborado por jornalistas de diferentes periódicos locais, como *A Noite*, *A Federação*, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*, previa um concurso de marchas e sambas carnavalescos a ser realizado no Auditório Araújo Vianna, também localizado no Centro de Porto Alegre (atualmente, o auditório homônimo está localizado no Parque da Redenção, em Porto Alegre). *A Federação*, 06.02.1931, p. 02.

⁴¹⁴ Nesse concurso, concorreram senhoritas que representavam algumas agremiações das elites locais, tais como a Sociedade Esmeralda, a Sociedade Leopoldina; a Sociedade Filosofia e o Clube Jocotó. *Correio do Povo*, 14.02.1931, p. 06; *A Federação*, 13.02.1931, p. 02.

⁴¹⁵ Idem, 09.02.1931, p. 06; *Correio do Povo*, 14.02.1931, p. 06; Entre os blocos participantes estavam Os Turunas, Deixa Chorar, Cardeais, Não Sei de Nada, Não Te Esperava Assim, Ideal e Divertidos Atravessados. *A Federação*, 19.02.1931, p. 02.

gaúcha sofreram uma redução de 50% durante o tríduo momesco.⁴¹⁶ Em 1933, o jornalista Totta Rodrigues, em nome da “comissão central” (composta por jornalistas⁴¹⁷) foi à Diretoria do Tráfego e à Companhia Carris Porto-alegrense conferenciar com o capitão Isidoro Cunha e com o doutor Dario Gastal, respectivamente diretor de tráfego e chefe de tráfego da Carris. Essas duas autoridades asseguraram que facilitariam o “*transporte do povo para o centro da cidade*”. Desse modo, a escolha de uma única via pública para a realização dos folguedos – a Rua da Praia – e a disposição de reorganizar o transporte coletivo para facilitar o deslocamento em direção às áreas urbanas centrais evidenciam a colaboração entre os poderes públicos e a imprensa no sentido de centralizar os festejos.⁴¹⁸

Naquele início da década de 1930, ficava evidente a pretensão de atrair os grupos de foliões dos diferentes arrabaldes para o Centro de Porto Alegre. E o carnaval figurava como um atrativo não só para os próprios porto-alegrenses, mas também para os moradores de outras cidades do “interior” do estado. O “carnaval centralizado” parecia ser o cartão de visitas de uma cidade cuja Prefeitura, nos dias de festa, reforçava a iluminação, construía coretos e reorganizava o trânsito para a realização dos corsos e desfiles de blocos.⁴¹⁹ Com isso, poderes públicos e imprensa pareciam buscar a imagem de um núcleo urbano movimentado, menos provinciano; afinal a “*urbs*” já contava com “*mais de 300.000 almas*”. A cidade precisava de um carnaval que estivesse à altura de seu desenvolvimento.

A comissão de jornalistas do ano de 1933 tinha o objetivo de criar um “*Congresso Carnavalesco*”, do qual poderiam tomar parte os representantes de “*todos os blocos e cordões da cidade*”. Com a intenção de submeter o programa dos festejos (já elaborado pelos homens da imprensa) à avaliação dos foliões, a comissão central convidou para uma reunião todos os

⁴¹⁶ Idem, 10.02.1931, p. 02.

⁴¹⁷ Embora não tenha sido possível recuperar os nomes dos jornalistas que integraram essa comissão organizadora, foram os homens da imprensa que “administraram” os folguedos de 1933 no centro: “*No corrente ano, os cronistas carnavalescos dos jornais locais resolveram promover várias festividades populares, contribuindo assim para o êxito das homenagens a Momo. [...] Dentro de poucos dias, será publicado o programa estabelecido*”. *A Federação*, 09.02.1933, p. 02.

⁴¹⁸ *Correio do Povo*, 14.02.1933, p. 06; Em 1933, com a finalidade de buscar auxílio para viabilizar a realização dos folguedos no centro, os jornalistas foram até a Prefeitura, onde foram gentilmente recebidos pelo “*ilustre edil*”, major Alberto Bins. No decurso da conferência, expuseram ao prefeito o programa dos festejos. Em troca, receberam sua aprovação e seu auxílio. *A Federação*, 16.02.1933, p. 03.

⁴¹⁹ Como era desejo da comissão de 1933, o major Alberto Bins determinou à fiscalização urbana o melhoramento da iluminação pública na Praça Oswaldo Cruz, na Rua Pinto Bandeira e na Avenida Voluntários da Pátria até a Rua Coronel Vicente, artérias no centro de Porto Alegre. Ver: *Correio do Povo*, 14.02.1933, p. 06; *A Federação*, 16.02.1933, p. 03; De acordo com *A Federação*, “*A Prefeitura de Porto Alegre não hesitou em aplaudir a idéia dos cronistas e de logo aprovou o programa organizado, prontificando-se a doar os prêmios para os concorrentes, reforçando a iluminação, levantando coretos e [tomando] outras providências*”. Todas as “*festas centrais*”, ou melhor, centralizadas, seriam dirigidas pessoalmente pelos cronistas da imprensa, que ostentariam na lapela um sinal distintivo. Idem, 22.02.1933, p. 02; Os jornalistas determinaram que as atividades burlescas de rua seriam centralizadas na Rua da Praia, e os desfiles obedeceriam a um trajeto determinado e garantido pela Inspetoria de Veículos. *Ibidem*, 20.02.1933, p. 02.

grupos interessados, que deveriam ser representados por seu presidente ou por algum membro devidamente autorizado.⁴²⁰ Entretanto, antes mesmo dessa avaliação pelos representantes dos blocos, o programa elaborado pelos jornalistas foi qualificado (por eles mesmos) como “*magnífico*”, motivo pelo qual o público não poderia negar aplausos àqueles que tanto se empenhavam para “*lhe proporcionar horas de alegria*” nos festejos centralizados. Mesmo que fosse aberto à análise dos interessados, a “comissão central” só poderia decretar a validade do programa depois de submetido à apreciação do censor, Cyrino Tiellet Prunes, que também era diretor do jornal *A Federação*. Além dele, cabia ao prefeito dar seu parecer. A última palavra não era dos foliões.⁴²¹

No ano seguinte, o jornal *A Federação* anunciou: “*os cronistas carnavalescos desta capital tomaram a si o encargo de promover várias festas para maior brilhantismo do próximo carnaval*”. A fim de realizar esse empreendimento, os homens de jornal recorreram mais uma vez ao poder público. Tendo como representante o jornalista Darcy Di Calariori, eles apresentaram ao prefeito de Porto Alegre, Major Alberto Bins, o regulamento e o programa do “carnaval oficial”, que foram aprovados pelo “edil”.⁴²² A “oficialização” e a “centralização” foram, então, aclamadas pelos jornalistas da comissão, como se constituíssem uma espécie de “desejo compartilhado” pela população porto-alegrense, motivo pelo qual suas decisões foram, no seu ponto de vista, recebidas “*com geral contentamento*”.⁴²³ Assim, tentava-se construir a opinião consensual de que a unificação e a tutela pública significava uma “melhoria” para os festejos. Construía-se também para o público leitor a imagem de um “incentivador” para a ação dos jornalistas, salientando que “*o administrador da cidade não esqueceu os cordões, aos quais distribuiu generosos auxílios*”, como aconteceu nos festejos de 1936.⁴²⁴

Ao anunciar que haviam tomado sob sua responsabilidade a promoção da festa, os jornalistas buscavam construir, para si mesmos e para a “opinião pública”, a imagem de principais organizadores do carnaval. Todavia, eles sabiam da necessidade de elogiar as

⁴²⁰ *Correio do Povo*, 16.02.1933, p. 07.

⁴²¹ *A Federação*, 17.02.1933, p. 03.

⁴²² *Idem*, 09.01.1934, p. 02.

⁴²³ No carnaval de 1933, em uma nota intitulada “*Atitude digna de louvor*”, o major Alberto Bins recebeu diversos elogios. Na ocasião, foi louvada pelos jornalistas sua atitude de não só oficializar os festejos, como também de auxiliar os blocos que se inscreveram no concurso oficial no centro de Porto Alegre. *A Federação*, 23.02.1933, p. 02; Ver também: *Correio do Povo*, 12.02.1933, p. 05.

⁴²⁴ Em 1936, além de noticiar a concessão de verbas, *A Federação* teceu fartos elogios ao prefeito, major Alberto Bins, “*a quem tanto a cidade deve, [pois ele] não se desinteressa pelo brilho dos festejos carnavalescos*”. O ilustre edil, segundo aquela folha, estava preparando a realização de “*uma série de lindas diversões para o povo*”. Na verdade, quem organizava as “diversões para o povo” eram os próprios jornalistas, que precisavam do prefeito para conseguir por em prática seus programas festivos. *Idem*, 14.02.1936, p. 05.

atitudes daqueles que podiam fazer coisas que fugiam ao seu raio de ação, principalmente conceder verbas para atrair teimosos foliões que insistiam em realizar com intensidade crescente festejos em diferentes pontos da cidade.⁴²⁵

Mas nem tudo eram maravilhas nas relações entre aqueles que “tomavam a si” o carnaval. Em 1936, por exemplo, não houve concordância entre a Prefeitura e os organizadores da exposição comemorativa do centenário da Revolução Farroupilha, realizada no ano anterior. Faltou consenso entre eles quanto ao destino a ser dado à infra-estrutura montada no parque que servira de sede ao evento. O poder público municipal cogitou a elaboração de um programa de festejos, “*centralizando naquele magnífico parque o carnaval da cidade, que, segundo se dizia, seria até oficializado*”. Entretanto, o comissariado geral da exposição alegava que nada podia fazer nesse sentido, “*e nem pensava fazê-lo*”. Os cronistas da imprensa, por sua vez, sequer se pronunciaram. Quando conseguiram entrar em acordo, o comissariado e o ilustre edil elaboraram um programa festivo, e decidiram realizar festejos carnavalescos naquele espaço. A visita pública, entretanto, seria realizada “*mediante a cobrança de uma pequena quantia por ingresso*”.⁴²⁶ Além disso, deixaram claro que as festas ali efetuadas não seriam nem “oficiais” e muito menos “centralizadas”: todos os blocos poderiam “*participar livremente de qualquer outra festividade em qualquer outra zona da cidade*”, anunciou antecipadamente o *Correio do Povo*.⁴²⁷

Como se verá logo adiante, a postura dos poderes públicos e da imprensa apresentava uma ambigüidade, uma espécie de oscilação entre a tendência a centralizar a festa e a anuência com a realização de folguedos em diversos pontos da cidade, de onde saíam os grupos de foliões que se dirigiam ao Centro, fossem em blocos ou em corsos. A dificuldade de centralização decorria justamente da existência de diferentes espaços onde tradicionalmente os festejos aconteciam (como examinado no capítulo anterior).

Entretanto, mesmo que estivessem livres para realizar os folguedos onde quisessem, os diretores dos blocos Divertidos Atravessados, Tesouradas, Tesouras, Tigres, Filhos do Sul, Seu Julinho e Não Te Metas foram até o prefeito Alberto Bins tratar de assuntos referentes à organização dos festejos de 1936.⁴²⁸ Ao que parece, não houve interferência dos jornalistas. A imagem de um “incentivador” para a ação dos homens da imprensa teve por conseqüência

⁴²⁵ Em 1934, a comissão deixou implícito o seu descontentamento após os desfiles realizados na Rua da Praia, alegando que eles haviam apresentado “*o mesmo caráter dos últimos dois anos*”, ou seja, desde que vinha se acentuando a tendência de “*deslocamento para outras zonas da capital como Avenida Bom Fim, Rua da Margem, Rua Benjamin Constant e São João*”. *Correio do Povo*, 13.02.1934, p. 08.

⁴²⁶ *Correio do Povo*, 13.02.1936, p. 10.

⁴²⁷ Idem, 22.02.1936, p. 14.

⁴²⁸ Ibidem, 05.02.1936, p. 10.

disseminar entre os foliões a idéia de que era legítimo fazer solicitações, pedidos e cobranças ao prefeito e reivindicar sua intervenção sobre as festas que nem sempre se realizavam no Centro da cidade.

Em 1937, o *Correio do Povo* publicou uma nota intitulada “*Um apelo ao prefeito*”. Na verdade, tratava-se da reprodução de uma carta em que alguns festeiros (cujos nomes não foram mencionados) faziam uma reivindicação:

“Ilustríssimo senhor redator do *Correio do Povo*. Saudações.
Nós, moradores da Rua Venâncio Aires, vimos, por intermédio do vosso conceituado e prestimoso matutino, lembrar, respeitosamente, ao digno prefeito major Alberto Bins, que, a exemplo de anos anteriores, nos conceda uma melhor iluminação na citada artéria durante as 3 noites de carnaval. Julgamos de justiça que assim se faça, pois nessa importante via pública, prolonga-se, por ocasião dos festejos ao rei Momo o curso de automóveis da Avenida Bom Fim e da Rua da Margem. Gratos pela publicação desta no valoroso róseo [alunha do *Correio do Povo* devido à cor de suas páginas], subscrevemo-nos”.⁴²⁹

A imagem de um “incentivador” que tentava centralizar os festejos (e também concedia verbas para os blocos) podia ter conseqüências inesperadas: os foliões solicitavam que o responsável pela festa realizasse melhorias para os folguedos em artérias fora do Centro. Em outras palavras, o “edil” se tornava, ao mesmo tempo, responsável pela unificação (vista como “melhoria”), mas também por incentivos à dispersão (oferecendo infra-estrutura). Neste caso, o pedido dos moradores da Rua Venâncio Aires também encontrou legitimidade no fato de por lá passarem os cursos, prática carnavalesca vista como “respeitável” e amplamente aceita pela imprensa e pelos poderes públicos.

De fato, a postura da Prefeitura (e dos jornalistas) era mesmo ambígua. Em 1934, A *Federação* publicou uma pequena nota sobre o carnaval na Rua (e atual Avenida) Benjamin Constant: “a Prefeitura Municipal mandou reforçar grandemente a iluminação e a Limpeza Pública está fazendo uma lavagem geral daquela via pública, de forma que apresentará magnífico aspecto”.⁴³⁰ No mesmo ano, um articulista do *Diário de Notícias* deixou evidente que os próprios homens de jornal intercediam de modo a incentivar festejos fora do Centro; disse ele: “à véspera dos festejos populares da Rua da Margem [...] não seria demais que a Prefeitura mandasse jogar ali algumas carradas de terra que tornassem transitável o trecho referido, facilitando o acesso do público ao local”.⁴³¹ Isso dá uma idéia acerca das condições precárias daquela rua que se estendia à margem de um riacho e, por isso, estava sempre sujeita às inundações. Isso acontecia porque, para um carnaval que deveria estar à altura de uma “cidade grande”, era imprescindível fazer melhorias infra-estruturais, como reforçar a

⁴²⁹ *Correio do Povo*, 05.02.1937, p. 09.

⁴³⁰ *A Federação*, 09.02.1934, p. 02.

⁴³¹ *Diário de Notícias*, 09.02.1934, p. 04.

iluminação, limpar uma rua ou realizar um aterro. Afinal, ao atrair os foliões de fora da cidade para os festejos de Porto Alegre, certamente não estava entre as intenções da imprensa e dos poderes públicos mostrar aos forasteiros uma cidade suja, mal iluminada e com alagamentos.

Assim, a mesma imprensa que buscava a centralização dos festejos registrava os indícios de sua descentralização, e por vezes, até mesmo, incentivava tal dispersão. Ou seja, a concepção de que a festa centralizada significava uma “melhoria” não era tão consensual na cidade quanto os homens de jornal pretendiam fazer crer. Quem saía lucrando eram os foliões moradores de locais que, em outras épocas do ano, pareciam ficar esquecidos.

Se os jornalistas figuraram, antes do Estado Novo, como aqueles que, em “benefício” dos foliões, “tomaram a si” a organização do carnaval, isso demandava algumas tarefas que fugiam de suas possibilidades concretas de ação. Para os poderes públicos, uma das principais providências a serem tomadas no sentido de “abrilhantar a folia” era a melhoria da iluminação pública. Nesse sentido, os dias de festa pareciam oferecer aos moradores dos bairros mal iluminados um ensejo propício à reivindicação por melhorias nesse tipo de serviço.⁴³²

De fato, os dias de Momo demandavam múltiplas tarefas que tinham por finalidade, entre outras coisas, a manutenção de um mínimo de organização urbana. As diversas ações dos poderes públicos envolviam a organização do trânsito, a redefinição dos horários do transporte coletivo e a mudança de seus itinerários, o aumento da frota de bondes e trens para atender ao deslocamento de grandes massas humanas, o fechamento de ruas e avenidas.⁴³³ Todas essas ações, concentradas em apenas três dias de festa, certamente constituíam um conjunto de tarefas bastante complexas e que demandavam elevado número de pessoas para sua efetivação. Tais providências escapavam em muito ao raio de ação dos jornalistas, embora muitas vezes fossem solicitadas por eles (ou através deles). À imprensa cabia deixar claro quem eram os responsáveis por elas.

⁴³² Indícios da intensa preocupação com a iluminação pública durante o carnaval, tanto por parte das autoridades governamentais quanto por parte dos foliões, podem ser encontrados ao longo do todo o período pesquisado: para iluminação no Quarto Distrito, ver: *Diário de Notícias*, 13.02.1931, p. 10; *Correio do Povo*, 06.02.1937, p. 14; 16.02.1939, p. 08; para a Rua dos Andradas, no Centro, ver *Diário de Notícias*, 06.02.1932, p. 06; para a Avenida Osvaldo Aranha, no Bairro Bom Fim, ver *Diário de Notícias*, 01.03.1935, p. 09; *Correio do Povo*, 22.02.1938, p. 11; para a Rua João Alfredo, na Cidade Baixa, ver: *Diário de Notícias*, 21.02.1935, p. 07; *Correio do Povo*, 12.02.1938; 01.03.1946, p. 05; para a Rua Esperança, na Colônia Africana, ver: *Diário de Notícias*, 02.02.1947, p. 14; *Correio do Povo*, 01.02.1948, p. 09; para o Areal da Baronesa, na Cidade Baixa, ver: *Diário de Notícias*, 10.02.1950, p. 07; Foi em tom irônico que, durante o carnaval de 1948, uma jornalista decretou: “*Porto Alegre vive com entusiasmo o tríduo de Momo. Tem sido um carnaval alegre, este de 1948, com muita gente nas ruas mal iluminadas da cidade*”. *Correio do Povo*, 10.02.1948, p. 06.

⁴³³ Medidas de reorganização do trânsito e de redefinição dos horários do transporte coletivo podem ser vislumbradas em: “*O serviço de bondes durante o carnaval*”, *Diário de Notícias*, 02.02.1934, p. 10; “*Movimento de bondes durante os dias de carnaval*” e “*O tráfego de veículos durante os dias de carnaval*”, *Correio do Povo*, 27.02.1938, p. 12; “*Tráfego toda a noite com bondes de 15 em 15 minutos para todas as linhas*”, *Diário de Notícias*, 06.02.1940, p. 06.

Uma ação, contudo, não escapava dos homens de imprensa; era, aliás, de sua quase completa responsabilidade: os concursos.

A comissão julgadora do concurso oficial do carnaval de 1931, além de vários jornalistas, contava também com Ângelo Guido, pintor; Fernando Corona, escultor; Tasso Corrêa, advogado e professor do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes; e Mário Totta, médico e presidente do Clube Jocotó.⁴³⁴ A comissão julgadora, em 1932, foi composta, além dos homens da imprensa, pelo “doutor” Monteiro Neto, “arquiteto laureado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro”; pelo já citado Fernando Corona, “escultor de reconhecido valor”; e por Carlos Dutra, secretário do Clube Jocotó.⁴³⁵ Naquele mesmo carnaval, uma outra competição entre blocos realizada no cine-teatro Capitólio teve a mesa de jurados integrada por Demófilo Xavier, professor do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes; Luiz Cosme, professor do Instituto Musical; Arduíno Rogliano, descrito como “componente do consagrado Trio Schuman”; Luiz Napolitano, diretor do referido Trio; e Júlio Grau, Segundo Maestro da Banda Municipal.⁴³⁶

Em 1933, a “comissão central” convidou “homens imparciais e de valor intelectual” para integrar o júri do concurso.⁴³⁷ Além disso, deixou claro que ele deveria ser composto por “reconhecidos homens de letras e artes”.⁴³⁸ Nesse mesmo ano, C. Lira (já conhecido nesta dissertação) deixou claro seu ponto de vista acerca daquilo que os grupos burlescos deveriam manifestar nos dias de festa: “um carnaval em que a música, a poesia, a arte se patenteiam”.⁴³⁹ Para “julgar” desfiles, fantasias, sambas e marchas, os jornalistas escolhiam sujeitos supostamente “cultos”, “refinados”, “eruditos” e que, por sua “capacidade intelectual” e “conhecimentos técnicos”, seriam (em tese) mais capazes de proceder com “neutralidade” diante dos blocos.

Essa forma de organizar e realizar a “avaliação” dos blocos revela um modo de atribuir uma legitimidade extrínseca àqueles que desfilavam, mas propiciada por gente que parecia “entender do assunto”. As ocupações profissionais daqueles que compunham as

⁴³⁴ *A Federação*, 09.02.1931, p. 06; *Correio do Povo*, 14.02.1931, p. 06; Entre os blocos participantes estavam Os Turunas, Deixa Chorar, Cardeais, Não Sei de Nada, Não Te Esperava Assim, Ideal e Divertidos Atravessados. *A Federação*, 19.02.1931, p. 02.

⁴³⁵ Os jornalistas que fizeram parte da comissão julgadora de 1932 foram Paulo de Gouvêa, do *Jornal da Manhã*; Rivadávia de Souza, do *Correio do Povo*; Salvador Bruno, do *Diário de Notícias*; e Otávio Tavares, da *Revista do Globo*, como presidente do júri. Carlos Dutra, secretário do Clube Jocotó, atuava também como redator do *Jornal da Noite*. *Diário de Notícias*, 11.02.1932, p. 07.

⁴³⁶ *Idem*, 05.02.1932, p. 07.

⁴³⁷ Para os nomes de todos os envolvidos no Concurso de Blocos de 1933, ver: *A Federação*, 18.02.1933, p. 02; 01.03.1933, p. 03.

⁴³⁸ *Idem*, 16.02.1933, p. 03.

⁴³⁹ *Ibidem*, 27.02.1933, p. 03.

comissões julgadoras deixavam claro o distanciamento social entre os “avaliadores” e os “avaliados”. De um lado, situavam-se jornalistas, escritores, escultores, pintores, músicos “eruditos”, professores de “belas artes”; de outro, os grupos de foliões em desfile eram, por exemplo, o Não Somos Malandros, formado por pescadores da Ilha da Pintada;⁴⁴⁰ os Portuários Divertidos, integrado por trabalhadores negros do cais;⁴⁴¹ o já conhecido Turunas, composto por negros da famigerada Colônia Africana; e os blocos Beija Flor e Espinho, que contavam com operários entre os seus integrantes.

Em 1933, fizeram parte da comissão julgadora Ernani Fornari, poeta; José Leonardi, Primeiro Maestro da Banda Municipal; Alcides Barros Cassal e Paulo de Gouvêa, que atuavam tanto como escritores quanto como jornalistas.⁴⁴² O júri selecionado pela comissão oficial do carnaval seguinte contou, entre vários outros nomes, com Érico Veríssimo, literato, jornalista e diretor da *Revista do Globo*, como presidente da mesa; Tasso Corrêa e Assuero Garritano, professores de música do Instituto de Belas Artes; Roberto Eggers, músico; Madame Solita, modista e jornalista; e Francisco Pelicheck, pintor.⁴⁴³ A comissão que julgou o desfile oficial de 1935 teve entre seus membros, além dos homens da imprensa, professores do Instituto de Belas Artes.⁴⁴⁴ Em todas as comissões julgadoras, os jornalistas estiveram presentes. Em 1938 – último ano em que eles figuraram como “principais organizadores” dos festejos – fizeram parte do júri Adail Borges Fortes da Silva, do *Correio do Povo*; Adil Borges Fortes da Silva, da *Folha da Tarde*; Mário Everarde, do *Diário de Notícias*; e Hirtaco Freitas Lima, do *Jornal do Estado*.⁴⁴⁵

As diferentes ocupações dos integrantes dos corpos de jurados não dificultam a percepção de que entre eles havia algo em comum: todos poderiam ser classificados como pertencentes às elites culturais de Porto Alegre. Antes mesmo de escolherem os blocos vencedores, os responsáveis pelos julgamentos eram, eles próprios, resultado de uma auto-seleção, que privilegiava letrados e indivíduos ligados às “belas artes”, como músicos, pintores e escultores. Enfim, eram pessoas supostamente conhecedoras de padrões estéticos “apurados”, “elevados” (“civilizados”, poder-se-ia dizer), e que, justamente por isso,

⁴⁴⁰ *Correio do Povo*, 11.02.1931, p. 08.

⁴⁴¹ *Revista do Globo*, 17.02.1934, p. 17; Acerca dos Portuários Divertidos, um jornalista do *Diário de Notícias* escreveu a seguinte nota: “Um novo conjunto apareceu para o carnaval de 1934: o bloco Portuários Divertidos. Pela primeira vez os trabalhadores do cais do Porto entram nos folguedos de rua e se apresentam com muita graça e alegria. Visitaram-nos ontem, entoando lindas canções próprias”. *Diário de Notícias*, 10.02.1934, p. 10.

⁴⁴² *A Federação*, 22.02.1933, p. 02; 23.02.1933, p. 02.

⁴⁴³ *Idem*, 07.02.1934, p. 02; 09.02.1934, p. 02.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, 28.02.1935, p. 06.

⁴⁴⁵ *Diário de Notícias*, 05.03.1938, p. 05.

atribuíam a si mesmas a legitimidade para julgar desfiles, músicas, letras e fantasias de carnaval.

Os julgamentos das competições entre os blocos colocavam em contato sujeitos oriundos de diferentes lugares sociais. Entretanto, naquele contexto, de alguma forma, os integrantes dos blocos estavam sendo valorizados publicamente. Para eles, tão importante quanto satisfazer o gosto das elites culturais e, justamente por isso, serem escolhidos como vencedores, era a visibilidade social propiciada pela participação nos concursos organizados pela imprensa, a consagração pública de suas letras e músicas, o recebimento de caracterizações positivas, o agraciamento com adjetivos elogiosos. Essas eram algumas formas por eles encontradas para reverterem os estigmas, as exclusões, a marginalidade, as depreciações sofridas na vida cotidiana. Era, sobretudo por esses motivos, que aceitavam enquadrarem-se nos preceitos dos “cultos” integrantes dos júris.

Naqueles anos em que os cronistas carnavalescos “tomaram a si” a administração dos festejos de Momo, verifica-se uma forte ação normativa: eles elaboraram programas e regulamentos para os desfiles e elogiaram as formas de conduta consideradas “corretas”, “ordenadas” e “bonitas”. Para os homens da imprensa e para os integrantes das comissões julgadoras, esses dias de festa constituíam um momento privilegiado para atuar sobre os costumes, tradições, práticas e sentidos dos foliões de rua. Desta maneira, foram definidas normas e regulamentos através dos quais os jornalistas buscavam dar um formato às práticas dos festeiros que eles classificavam como “populares”. Para vencer esses concursos, os grupos de foliões tinham que se adequar aos valores dos jurados e, assim, na visão desses últimos, passavam por um processo de “refinamento” cujo objetivo era “elevar a qualidade” de suas músicas, fantasias e formas de apresentação pública. E isso não acontecia somente em Porto Alegre. No Rio de Janeiro, em meados da década de 1930, a compreensão que as “camadas cultas” tinham acerca da “cultura popular” era a de que ela precisava ser “coordenada”, “organizada” e “selecionada” por gente “superior”. Nas palavras de Tânia Garcia, a “cultura popular” era compreendida como uma “pedra bruta a ser lapidada, ou melhor, civilizada”.⁴⁴⁶

Um dos regulamentos elaborados pelos jornalistas porto-alegrenses em 1934 estabeleceu que cabia aos jurados “*a incumbência de, na ocasião do julgamento, ir às fileiras do bloco, examinar a indumentária*”. A mesma normatização previa a hora do início dos desfiles, a eliminação dos atrasados e um tempo máximo para a duração de cada apresentação.

⁴⁴⁶ GARCIA, Tânia. *O “it verde... Op. Cit., p. 42-43.*

Ficou facultado aos diretores do “carnaval oficial” aceitar desfiles de blocos não-inscritos, mas que quisessem prestar homenagens à Prefeitura ou à imprensa, sem direito a prêmios.⁴⁴⁷ No ano anterior, o *Correio do Povo* havia deixado claro: “*na conformidade do regulamento, será multado o bloco ou cordão que inscrito deixar de comparecer*”.⁴⁴⁸ Por vezes, os regulamentos estabeleciam as ruas por onde os blocos deveriam passar e os pontos onde poderiam parar.⁴⁴⁹ As exigências normativas continuavam a ser feitas mesmo depois de já eleitos os vitoriosos. Em 1934, por exemplo, para comparecer à festa de entrega dos prêmios foi feita uma solicitação: “*os blocos deverão se apresentar devidamente uniformizados e com suas estudantinas completas*”.⁴⁵⁰ Com essas exigências, as comissões julgadoras buscavam inculcar nos carnavalescos disciplina, obediência e a necessidade de preparação prévia para desfilar. Assim, eram constituídos os requisitos para escolher os “melhores blocos”, ou seja, os mais obedientes. Ao cumprir as regras e satisfazer o gosto dos jornalistas, os grupos de foliões recebiam espaço nos jornais, elogios e notoriedade. Ao mesmo tempo, passavam a assumir as formas estéticas e organizativas mais valorizadas pelos jurados.

Alguns dias antes do início dos folguedos de 1933, um redator do *Correio do Povo* anunciou em tom orgulhoso: “*a exemplo do que se realiza no Rio [...] nesta capital o carnaval vai ter o seu cunho oficial*”.⁴⁵¹ E a aclamada “oficialização” pressupunha uma série de exigências para desfilar. Naquele tríduo momesco, a comissão de jornalistas foi presidida pelo diretor de *A Federação*, Cyrino Tiellet Prunes, que (como foi dito, mas vale a pena lembrar) também ocupava o cargo de chefe do Gabinete de Censura em Porto Alegre. Ele foi o responsável pela “avaliação prévia” dos grupos participantes do “concurso oficial” daquele ano.⁴⁵² O rígido controle sobre os grupos carnavalescos ficou evidente nos dois momentos em que os nomes dos blocos e de seus integrantes e compositores, bem como as suas melodias, foram submetidos à aprovação de Prunes, na sede de *A Federação*. A primeira parte da tarefa coube aos proprietários do Cine Teatro Coliseu, local onde seria realizada a competição: os irmãos Antinolfi, “*cumprindo o determinado pela censura teatral, remeteram ao censor o livro de inscrições*”.⁴⁵³ Posteriormente, um dia antes do concurso, a própria comissão de jornalistas levou novamente à aprovação do censor os nomes dos blocos que participariam da disputa, e também de seus diretores, ficando, “*portanto, todos sujeitos ao*

⁴⁴⁷ *A Federação*, 09.01.1934, p. 02.

⁴⁴⁸ *Correio do Povo*, 23.02.1933, p. 08.

⁴⁴⁹ *Idem*, 22.03.1933, p. 08.

⁴⁵⁰ *A Federação*, 16.02.1934, p. 02.

⁴⁵¹ *Correio do Povo*, 23.02.1933, p. 08.

⁴⁵² *A Federação*, 16.02.1933, p. 03.

⁴⁵³ *Correio do Povo*, 14.02.1933, p. 06.

regulamento da censura".⁴⁵⁴ E as exigências não pararam por aí, pois a comissão oficial publicou ainda outros critérios de avaliação e participação naquele concurso. Segundo estes requisitos, seriam eliminados os blocos inscritos que tomassem "*parte em qualquer outra festividade coletiva*", medida que deixa transparecer um objetivo centralizador, já que obrigava à participação em um só local. Os compositores de cada bloco deveriam entrar no palco onde se encontrava a comissão julgadora e dar explicações acerca do enredo de seus sambas e canções. A avaliação seria feita "*pelo sistema de pontos, de 0 a 5, conforme se procede no Rio de Janeiro*".⁴⁵⁵ Além de fornecer os critérios de apuração, o carnaval da então capital federal era compreendido pelos jornalistas locais como centralizador dos folguedos. E para participar daquele carnaval de inspiração carioca – oficializado e centralizado – era preciso obedecer a uma série de requisitos burocráticos.

Poucos anos depois, em uma sede provisória, na Praça Senador Florêncio, nº 47, reuniu-se a Federação Carnavalesca de Porto Alegre, fundada em 1935 por vários grupos de foliões que tinham por objetivo deliberar acerca do carnaval (a referida Federação, aparentemente, só durou aquele ano⁴⁵⁶). Para a realização do concurso de blocos, foi escolhido o Teatro Apollo. Apesar da aparente espontaneidade dos próprios festeiros em organizar a festa, sua liberdade tinha limites: os interessados deveriam assinar um "*termo de compromisso e de comparecimento*", que os obrigava a submeterem-se à inspeção da censura. Os blocos integrantes da Federação Carnavalesca também estavam obrigados a "*tomar parte no concurso de qualquer maneira*", o que faria com que o evento tivesse, no mínimo, a participação de Os Turunas, Tesouras, Divertidos Atravessados, Tigres e Prediletos. E foram esses os grupos louvados como os "*principais cordões da capital*", ou seja, os que aceitaram submeter-se aos "requisitos".⁴⁵⁷ No ano anterior, o "*Grande Concurso Oficial*", centralizado

⁴⁵⁴ A Federação, 22.02.1933, p. 02.

⁴⁵⁵ Idem, 18.02.1933, p. 02.

⁴⁵⁶ Casualidade ou não, a tentativa de criar uma "Federação Carnavalesca", em meados da década de 1930, não ocorreu somente em Porto Alegre. De acordo com Rita Araújo, alguns intelectuais pernambucanos que, em 1934, participaram do Primeiro Congresso Afro-Brasileiro, em Recife, resolveram, liderados pelo jornalista Mário Melo, criar a Federação Carnavalesca Pernambucana. Ela foi fundada em 1935, tendo por objetivo "elevar" o carnaval daquele estado. Tal Federação tomou a si a tarefa de difundir símbolos de identidade cultural representativos da nacionalidade brasileira, porém dando à questão um cunho regional: a construção de uma identidade pernambucana calcada no binômio "nacional-popular". Foi nesse contexto que a Federação Carnavalesca Pernambucana declarou que o frevo era algo "tipicamente nosso", ou seja, dos pernambucanos e, portanto, dos brasileiros. Além disso, nas palavras de Araújo, a referida Federação possuía "*a intenção de promover um conagraamento entre as classes sociais, servindo-se [...] das agremiações carnavalescas populares e da possibilidade de manipular o desejo de seus associados de obterem reconhecimento social*". ARAÚJO, Rita. "Carnaval do... Op. Cit., p. 213-215; Ao que parece, no sul ou no norte do Brasil, os jornalistas e outros intelectuais se envolviam na construção de sentidos genéricos e totalizantes para o carnaval. Além disso, também havia em Pernambuco foliões "populares" em busca de reconhecimento.

⁴⁵⁷ O único ano em que a citada Federação Carnavalesca apareceu nas fontes foi 1935. A Federação, 28.02.1935, p 06.

na Avenida Borges de Medeiros, contou com o Cordão Sempre Esperando, Os Tesouras, Prediletos, Divertidos Atravessados e Os Turunas. O desfile, organizado por diversos cronistas da imprensa, foi elogiado por eles mesmos, dizendo que “*durante o trajeto percorrido, todos os blocos e cordões se prestaram com toda a correção*”, tendo a passeata alcançado “*pelo brilho e pela ordem reinante um formidável sucesso*”.⁴⁵⁸ Além da visibilidade pública, os foliões – que, no resto do ano, seguidamente eram estigmatizados como desordeiros – ganhavam da imprensa elogios nada desprezíveis, sobretudo pela sua “correção” e “ordem”.

Para uma competição de canções carnavalescas ocorrida em 1936, um jornalista anunciou que haveria “*rigoroso controle sobre a procedência das músicas e a idoneidade dos concorrentes*”.⁴⁵⁹ Esse concurso, realizado no Parque Farroupilha, foi vencido pelo grupo dos Atravessados, composto por negros moradores da Ilhota. Também participaram os blocos Filhos do Sul, Deixa Mágoa, Espinho e Seu Julinho. Em comum, todos aqueles foliões tiveram a “honra” de receber elogios que salientavam a “riqueza” de suas fantasias, a “beleza” de suas lanternas, o “sucesso” de suas apresentações. Além disso, mas tão importante quanto, eles puderam ver publicadas na *Revista do Globo* as fotos de si próprios e de seus desfiles, bem como os nomes dos blocos aos quais pertenciam.⁴⁶⁰

Do ponto de vista dos integrantes dos blocos, é provável que não houvesse nada de muito assustador em todas aquelas exigências normativas. Afinal, visitar a redação dos jornais sediados no Centro (inclusive *A Federação*, órgão onde funcionava a censura) era prática comum entre os foliões. Ao fazerem isso, já se submetiam informal e voluntariamente à aprovação ou reprovação dos jornalistas, além de garantirem notas nos jornais. As “normas” serviam apenas para dar um caráter burocrático a algo já praticado informalmente.

Como se pode perceber, os jornalistas incentivavam o carnaval, mas também estabeleciam regulamentos que normatizavam as formas de conduta dos festeiros e o formato da festa: tendo por inspiração o carnaval carioca, os desfiles e concursos porto-alegrenses deveriam ser oficializados, centralizados e disciplinados. Se diversos blocos participavam daqueles desfiles e concursos, foi porque seus integrantes aceitavam se submeter aos programas festivos, mesmo com diversos regulamentos e censuras. Entretanto, é preciso tentar compreender os motivos pelos quais faziam isso. Para os grupos de foliões era certamente gratificante receber dos jornalistas caracterizações positivas, como as que lhes

⁴⁵⁸ Idem, 12.02.1934, p. 02.

⁴⁵⁹ Ibidem, 04.01.1936, p. 06.

⁴⁶⁰ *Revista do Globo*, 14.03.1936, p. 25.

atribuíam “correção”, “ordem”, “brilho”, “sucesso”, “beleza”, entre outras. Não se tratava de mera “submissão” às normas, mas de uma opção entre outras; certamente uma opção que lhes conferia visibilidade e respeitabilidade. Entretanto, os sentidos que esses distintos sujeitos – foliões, jornalistas e governantes – atribuíam ao carnaval não eram necessariamente os mesmos. Coube aos homens de jornal um papel fundamental na construção e divulgação de significados generalizantes e homogeneizantes para os dias consagrados a Momo.

Devido à comemoração do centenário da Revolução dos Farrapos, os folguedos de 1935 receberam dos jornalistas a designação de “Carnaval Farroupilha”. Estes festejos foram organizados principalmente por eles, mas contaram também com o auxílio dos poderes públicos. Essa atribuição de um significado amplo à festa, associado à identidade regional, foi tarefa daqueles que buscaram “tomar a si” o carnaval, não dos foliões.⁴⁶¹ A idéia associou ao “regionalismo gaúcho” um festejo visto pelos homens da imprensa como “nacional”.

Aplicado tanto aos eventos da “alta sociedade” quanto aos dos “populares”, o epíteto atribuiu uma identidade homogênea e irmanadora dos gaúchos a um carnaval cujos idealizadores estavam acostumados a evitar misturas nas festas que organizavam. Ao que parece, o “Carnaval Farroupilha” teve algum eco entre os foliões. Há, pelo menos, dois indícios nesse sentido. O Não Somos Malandros, grupo composto por pescadores, escudou o chamado dos jornalistas e produziu uma marcha alusiva ao Centenário Farroupilha.⁴⁶² Além dele, um bloco da Cidade Baixa, fundado naquele mesmo ano e que tinha por nome Ultimo Pelotão, elaborou um carro alegórico com a legenda “Farroupilha”, dedicado ao prefeito Alberto Bins.⁴⁶³

Mas os supostos “símbolos de brasilidade” também podiam ser percebidos (através dos olhos dos jornalistas) durante os dias consagrados a Momo. De acordo com Iris Germano, nos concursos de carnaval, os blocos apresentavam composições e desfiles que levavam em conta as concepções dos jurados, visando despertar seu interesse, pois utilizavam representações que, do ponto de vista dos avaliadores, faziam referências ao “universo do popular”, do “brasileiro”, do “mulato” e do “samba”.⁴⁶⁴ Nos folguedos de 1933, o jornalista Juca de Abreu, do *Diário de Notícias*, esperava ver nas ruas de Porto Alegre a “mulata

⁴⁶¹ Idem, 09.03.1935, p. 17; Para informações sobre a organização da Exposição do Centenário Farroupilha, ver: *Diário de Notícias*, 29.01.1935, p. 04.

⁴⁶² Eis a composição referida: “Faz cem anos/Que os Farrapos/A vitória/A vitória conquistaram/O cordão Não Somos Malandros/Esta homenagem/Pois prestaram/O Não Somos Malandros/Não podia deixar passar/O Centenário Farroupilha/Sem aos menos festejar”. *Correio do Povo*, 03.03.1935, p. 11.

⁴⁶³ Idem, 15.02.1935, p. 06.

⁴⁶⁴ GERMANO, Iris. *Rio Grande...* Op. Cit., p. 197.

brasileira, honrando o nacionalismo genuíno”, mesmo que fosse abaixo de chuva.⁴⁶⁵ No concurso oficial de 1934, duas canções chamaram especialmente a atenção de um redator de *A Federação*; essas, de acordo com sua atenta observação, “*foram logo aprendidas pelo povo, vendo-se grupos de foliões avulsos que entoavam as marchas ‘Brasil’ dos ‘Prediletos’ e ‘Moreninha Brasileira’, dos ‘Turunas’.*”⁴⁶⁶ Em outras palavras, do ponto de vista desse jornalista, aquelas canções “patrióticas” foram assimiladas espontaneamente pelo “povo”. Naquele concurso, os Prediletos foram eleitos campeões. Os Turunas ficaram em segundo lugar. Certamente, isso não aconteceu por mera casualidade. O grupo campeão, por exemplo, se retirou do palco cantando uma marcha com o seguinte trecho: “*Brasil, Brasil, brasileiro...*”. Já Os Turunas se apresentaram fantasiados de “malandros” (calça branca e camisa listrada); Horacina Corrêa, por sua vez, estava caracterizada de “baiana”.⁴⁶⁷

Tais indícios permitem afirmar que as músicas e fantasias apresentadas naquela ocasião manifestavam “símbolos de brasilidade” e, por isso, possuíam sentidos nacionalistas; sentidos, estes, atribuídos pelos próprios foliões, mas valorizados pelo júri que os selecionou como campeões. A *Revista do Globo* noticiou amplamente o concurso de 1934, o que conferiu publicidade aos festeiros e suas vestimentas, os quais figuraram na mesma página que indivíduos pertencentes às elites culturais da cidade, como o escritor Érico Veríssimo, presidente da mesa de jurados.⁴⁶⁸ Era esse o ganho que os membros daqueles blocos obtinham ao submeterem-se às normas e censuras, e ao procurarem adequar-se ao gosto dos jurados. Através das competições burlescas, os homens da imprensa (e seus júris compostos por letrados, eruditos e entendidos em “belas artes”) aproveitavam-se da tradição de compor músicas próprias para premiar justamente aquelas composições que apresentassem caráter ufanista – e que seriam assimiladas pelos torcedores dos blocos.

Gumercindo Amaral, compositor dos Divertidos Atravessados (e mais conhecido como “Mulatão), escreveu para o carnaval de 1934 uma canção que dizia assim: “*O samba/Que é bem brasileiro/É bamba/E faz delirar!*”.⁴⁶⁹ No ano seguinte (talvez com o objetivo de repetir a fórmula vencedora em 1934), uma marcha dos Prediletos tinha o seguinte trecho: “*Bate com fé no pandeiro/ Mostra que é bem brasileiro*”.⁴⁷⁰ Em 1936, Lupicínio Rodrigues compôs para seu bloco, o Tesouradas, uma composição intitulada “*Brasil*”.⁴⁷¹

⁴⁶⁵ *Diário de Notícias*, 26.02.1933, p. 06.

⁴⁶⁶ *A Federação*, 14.02.1934, p. 02.

⁴⁶⁷ *Idem*, 10.02.1934, p. 05; 14.02.1934, p. 02.

⁴⁶⁸ *Revista do Globo*, 17.02.1934, p. 17.

⁴⁶⁹ *Diário de Notícias*, 11.02.1934, p. 07.

⁴⁷⁰ *A Federação*, 01.03.1935, p. 03.

⁴⁷¹ *Correio do Povo*, 11.02.1936, p. 10.

Diante de censuras e normas, talvez não restasse muitas outras possibilidades àqueles que quisessem fazer uso da visibilidade oferecida pela imprensa, senão manifestar ufanismo. Do ponto de vista de compositores como esses, a composição de músicas nacionalistas propiciava reconhecimento, valorização e visibilidade. Para isso, submetiam-se a regras e normas que atuavam como um filtro seletivo, através do qual passavam apenas aqueles que se enquadrassem na pedagogia nacionalista dos homens da imprensa.

Em 1936, o comissariado geral da Exposição Farroupilha foi responsável por um “concurso de sambas e canções brasileiras”, aberto a compositores e cantores “populares”. Um jornalista anunciou: “serão apresentadas nesse concurso as composições mais originais e recentes para o próximo carnaval, somente de musicistas locais”.⁴⁷² No mesmo ano, a Rádio Farroupilha promoveu um concurso “entre os nossos compositores populares” para apurar as melhores músicas do efêmero reinado de Momo. O evento foi realizado no cine-teatro Avenida, e contou com “destacados elementos das rodas radiofônicas” (que também se destacavam no carnaval de rua) como Horacina Corrêa e Heitor Barros, ambos dos Turunas.⁴⁷³

No ano seguinte, a *Revista do Globo* anunciou que o *Diário de Notícias* e a Rádio Farroupilha organizaram um concurso de músicas carnavalescas. Inscreveram-se 35 músicos e 22 compositores, todos “mostrando o vigor de suas composições, que seriam um sucesso absoluto e marcante no próprio Rio”.⁴⁷⁴ Em janeiro de 1937, a Rádio Gaúcha promoveu um concurso para selecionar “cantores amadores”.⁴⁷⁵ Durante os folguedos daquele mesmo ano, o Comissariado Geral da Exposição Farroupilha, o *Correio do Povo* e a Rádio Gaúcha, em conjunto, realizaram no Parque da Redenção um concurso de sambas e marchas entre os blocos locais. O evento contou com ampla divulgação, conforme anunciado na imprensa:

“Como o carnaval de Porto Alegre [...] tem sido, todos os anos, um dos melhores carnavais do Brasil, resolveu este Comissariado, [...] para que o Brasil inteiro saiba o que é o carnaval na capital gaúcha, fazer irradiar o concurso oficial, por intermédio da [...] Rádio Sociedade Gaúcha. [...] graças à poderosa estação da ‘Voz dos Pampas’, [o concurso] poderá ser ouvido não só no Brasil, como em grande parte da América do Sul”.⁴⁷⁶

⁴⁷² *A Federação*, 04.01.1936, p. 06.

⁴⁷³ *Idem*, 24.02.1936, p. 05; Em 1936, uma canção intitulada “*Quarta-feira*”, escrita por Carusinho, compositor dos Turunas, recebeu ampla atenção das emissoras radiofônicas locais: a música foi lançada simultaneamente pelos cantores Alcides Gonçalves, na Rádio Farroupilha; Heitor Barros (também integrante dos Turunas), na Rádio Difusora; e Pereira Johnson, na Rádio Gaúcha. Assim, Carusinho esperava que o público local aprendesse logo a música, a fim de que fosse cantada nos folguedos carnavalescos ainda naquele ano. *Ibidem*, 12.02.1936, p. 05.

⁴⁷⁴ *Revista do Globo*, 30.01.1937, p. 15.

⁴⁷⁵ *A Federação*, 04.01.1937, p. 06.

⁴⁷⁶ *Correio do Povo*, 05.02.1937, p. 09.

O objetivo explícito de concursos como esses era atrair e promover artistas “locais”, considerados “populares” e que produzissem sambas e canções “nacionais”. Valorizados pelos poderes públicos e pelos jornalistas, os grupos de festeiros, seus músicos e compositores dificilmente deixariam de atender ao chamado da imprensa.⁴⁷⁷ Com uma irradiação que ultrapassou as fronteiras do território nacional, a Rádio Gaúcha cumpriu a função de divulgar para o exterior aqueles “símbolos de nacionalidade” que eram o samba e o carnaval, mas com isso divulgou também os compositores porto-alegrenses e suas canções, inclusive para o centro do país, de certa forma buscando reafirmar a “brasilidade” do estado sulino.

A imprensa projetava tanto para os “de dentro” quanto para os “de fora” a imagem de um Brasil “festivo”, amparada em símbolos de “brasilidade” como o samba e o carnaval. Os festeiros porto-alegrenses que figuraram como alvo principal desse processo de “nacionalização” – os foliões “populares” – fizeram uso próprio dessa genérica atribuição de sentido. A imprensa e os poderes públicos, ao promover as competições entre os compositores “locais” e suas músicas “nacionais”, também incentivaram uma tradição compartilhada entre os blocos: a criação de músicas próprias. Quando assimiladas por um público que torcia por diferentes agremiações, as composições – reproduzidas através do rádio ou entoadas nas ruas – atuavam como marcas de identificação de cada bloco, levando à valorização dos seus compositores e a um amplo reconhecimento na cidade.

A nota de divulgação de um concurso de músicas burlescas anunciou que os organizadores estavam esperando “*os torcedores dos diversos blocos e cordões carnavalescos, que já tem as suas preferências pelos diversos musicistas inscritos*”.⁴⁷⁸ O incentivo à composição de músicas nacionais – teoricamente “irmanadoras” de todos os foliões – não era capaz de apagar as preferências dos torcedores por grupos, cantores e músicos específicos. A valorização dos compositores locais foi manifestada também por um indivíduo que não pertencia à imprensa. Heitor Manganeli, gerente do Café Colombo,

⁴⁷⁷ Em janeiro de 1936, o Comissariado Geral da Exposição Farroupilha resolveu entregar a organização do concurso de músicas carnavalescas ao já mencionado Carusinho, “*conhecido cantor e compositor popular [...], que nos anos anteriores fez grande sucesso com a apresentação do Bloco dos Turunas e outras estudantinas*”. Em narrativa exagerada, um jornalista de *A Federação* informou que estavam inscritos “*todos os compositores porto-alegrenses e todos os regentes das estudantinas carnavalescas, não tendo deixado de participar nenhum dos mais conhecidos musicistas populares da cidade*”. Não se pode dar muito crédito à informação de que “*todos os compositores da cidade*”, sem exceções, participaram daquela competição; porém, de qualquer forma, concursos como aquele eram um forte atrativo para os músicos e compositores que atuavam nos blocos, pois ofereciam reconhecimento e visibilidade. *A Federação*, 07.01.1936, p. 07.

⁴⁷⁸ *A Federação*, 04.01.1936, p. 06; Acerca do desfile de blocos no Parque da Exposição Farroupilha, em 1936, *A Federação* anunciou: “*em todos os recantos do enorme parque, o povo podia se divertir a valer. [...] a multidão que ali se premia podia ver, ouvir e aplaudir todos os cordões carnavalescos da cidade, acompanhando em todos os detalhes a luta travada entre eles para conquistar os prêmios instituídos pelo comissariado*”. Idem, 26.02.1936, p. 05.

estabelecimento comercial situado na Rua da Praia, fez alguns comentários sobre os concursos de blocos da cidade. Sua opinião era a de que os *“nossos blocos não deviam usar nas letras de suas marchas o nome social, tornando-as de propriedade exclusiva”*. *“Podíamos, a exemplo do que se faz no Rio”*, declarou, *“escreve-las sem este quesito, de maneira que pudessem ser cantadas tanto por ‘A’ quanto por ‘B’”*. Manganelli talvez não tenha percebido que a prática de produzir músicas próprias servia justamente para diferenciar os blocos (que também contavam com seus grupos de torcedores). Entretanto, ao tomar como paradigma o carnaval carioca, o gerente se declarou contrário a isso: as músicas deveriam deixar de ser “propriedade exclusiva” de uma ou outra agremiação. Por último, ele arrematou: *“é preciso que se mova uma campanha pró-popularização da nossa música, pois aqui também se produz coisas muito boas”*.⁴⁷⁹

Uma abrangente identidade nacional não conseguia apagar as identidades mais restritas, associadas a cada bloco. A visibilidade e o prestígio que a prática de concursos propiciava aos grupos de foliões e seus compositores era tão importante quanto produzir músicas que, consideradas “nacionalistas” pela imprensa, poderiam receber prêmios.

O carnaval de 1937 foi o último antes do golpe estado-novista. Entretanto, foi somente a partir de 1940 que o posto de “principal organizador” dos festejos de Porto Alegre passou da imprensa para o Estado. Ainda assim, a postura de atribuir o abrangente sentido de “nacionalidade” ao tríduo momesco continuou partindo dos mesmos agentes: os jornalistas e os poderes públicos.

4.2 – Os poderes públicos tomam a si o carnaval (mas com o auxílio dos jornalistas)

Nos anos em que os jornalistas “tomaram a si” a organização do carnaval de Porto Alegre, eles anteciparam muitas práticas que passaram a ser tradicionalmente vistas como “marcas registradas” do Estado Novo, no que se refere à postura estatal diante da festa. Muitos deles, mesmo que não tenham atuado diretamente sobre os folguedos durante a ditadura varguista (embora tenham atuado antes), emprestaram suas capacidades intelectuais para ao regime instaurado em 1937 (ditadura que, na verdade, foi um prolongamento do golpe de 1930). Em 1939, as relações entre os poderes públicos e a imprensa se modificaram. A imagem dos antigos organizadores do carnaval sofreu um abalo: os jornalistas não receberam apoio dos poderes públicos para administrar as festas. Eram novos tempos. Já em 1937, o

⁴⁷⁹ *Correio do Povo*, 16. 02.1936, p. 10.

jornal *A Federação*, órgão do Partido Republicano gaúcho, foi considerado um jornal “político-partidário” e fechado pelo novo regime. Entretanto, os periódicos *Correio do Povo*, *Diário de Notícias* e *Revista do Globo* permaneceram, e passaram a colaborar com o Estado Novo no intuito de (continuar a) transformar o carnaval em um “símbolo de brasilidade”. Nesse sentido, o período estado-novista não trouxe nada de novo.⁴⁸⁰ Porém, antes da forte intervenção estatal que marcaria o triênio 1940-1942, dois jornalistas apontaram os motivos do que, para eles, era a “falência do carnaval popular”.

“Em nenhuma época, como na atual, fez-se sentir, com maiores proporções, o fracasso do carnaval popular em Porto Alegre. [...] o desinteresse pela tradicional festa parece ter atingido o seu período máximo em 1939”. Foi assim, em tom abertamente pessimista, que um articulista do *Correio do Povo* escreveu um longo artigo, no qual refletia sobre os folguedos da cidade. *“Pouco interesse. Falta de espontaneidade, de graça...”*, advertiu ele ao apontar alguns dos problemas que assolavam os dias consagrados a Momo na capital gaúcha. Para averiguar o porquê de tamanha falta de entusiasmo, o jornalista realizou uma enquete entre *“vários líderes do carnaval em Porto Alegre”*.

Sem mencionar os nomes dos entrevistados, o articulista colocou na “boca do povo” as explicações para as causas dessa “decadência”. Alguns foliões teriam apontado como causa *“a completa falta de auxílio dos poderes oficiais”*; outros, *“a falta de localização das festas populares, que julgam acarretar enormes prejuízos para o povo”*. Um dos carnavalescos consultados teria dito: *“se as autoridades procurassem fazer aqui o que se observa em outros pontos do país, como Rio e São Paulo, onde o carnaval é centralizado, estamos certos [...] de que haveria maior animação”*. A falta de verbas e a fragmentação apareceram como causas do “declínio” do carnaval de Porto Alegre. E o jornalista fez questão de enfatizar que os entrevistados foram *“unânicos”* em apontar esses motivos.

Em pleno Estado Novo, esse redator utilizou uma técnica antiga. Afinal, no tempo em que os jornalistas “tomaram a si” os festejos carnavalescos, também tentaram fazer crer que a “centralização” e o “auxílio público” constituíam uma melhoria para “toda a população”. Nesse sentido, conforme o jornalista, um outro folião teria questionado: *“por que não escolher-se um ponto único para os folguedos populares?”* Na opinião do entrevistado, se isso não ocorresse, nenhum esforço seria capaz de salvar o carnaval, *“nem mesmo o esforço*

⁴⁸⁰ Para o debate acerca do que o Estado Novo trouxe de novo em termos culturais, são instigantes as posições de Ângela de Castro Gomes e Maria Clementina Pereira Cunha. Ver: “Cidadania e Projetos culturais: historiadores e folcloristas no Brasil”. *Projeto História*, São Paulo, vol.16, pp. 121-183, 1998.

dos senhores da imprensa”. E o redator concluiu seu artigo, dizendo que esta era “*uma das opiniões mais acertadas*”.⁴⁸¹

No *Diário de Notícias*, outro jornalista emitiu um ponto de vista semelhante. Escreveu ele: “*o carnaval está aí. Pouca gente fala dele*”. No artigo, o redator dava a entender que os porto-alegrenses nem sabiam que era época de carnaval. Tratava-se de mais um sinal da “*decadência*” da festa. E ele mesmo explicou o porquê: “*em outros anos, quem dava o alarme eram os blocos e cordões das pequenas sociedades. Tinham o amparo do poder público. Agora, não têm*”. O redator tentava fazer crer que sem poder contar com o auxílio da Prefeitura e sua capacidade de empreender uma série de intervenções sobre a cidade, os jornalistas e os foliões pouco podiam fazer.⁴⁸² De fato, em 1939, a Prefeitura não teve a mesma postura que tivera nos anos anteriores. Vários dirigentes de blocos enviaram uma carta ao novo prefeito, Loureiro da Silva, pleiteando auxílio e, ao mesmo tempo, sugerindo a criação de um imposto para custear os folguedos. Quando procurado pelos diretores dos grupos carnavalescos, Loureiro alegou que sequer recebera a carta. E adiantou, de antemão, que a municipalidade não poderia dar o menor auxílio ao carnaval. Não havia verbas, declarou.⁴⁸³ Em 1939, a intermediação dos jornalistas entre os foliões e a Prefeitura, através da publicação de reclamações que, na verdade, constituíam uma forma enviesada de reivindicar a “ajuda” da Prefeitura, não surtiu efeito.

Inicialmente, a instauração do regime estado-novista modificou as antigas relações entre os jornalistas e os poderes públicos, bem como suas posturas diante dos folguedos. Sem o auxílio público (fosse em verbas ou em infra-estrutura), aqueles dois homens da imprensa se sentiram “desamparados” em 1939. A imagem de “incentivador” das festas que havia recaído sobre o antigo prefeito, Alberto Bins, fez com que alguns grupos de foliões pensassem que o novo edil, Loureiro da Silva, tomaria as mesmas medidas para “ajudar” o carnaval. Estavam enganados. Em seus primeiros anos, a postura do Estado Novo diante do tríduo momesco em Porto Alegre não foi a de incentivo, tutela ou exaltação da festa. Entretanto, a partir de novembro de 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda estado-novista passou a atuar intensamente no Rio Grande do Sul. O DIP, além de controlar e censurar os meios de comunicação, tinha por objetivo “resgatar” as manifestações da “cultura popular”, “burilando” suas formas de expressão com a finalidade de “refinar” e “elevar o gosto

⁴⁸¹ *Correio do Povo*, 21.02.1939, p. 10.

⁴⁸² *Diário de Notícias*, 02.02.1939, p. 07.

⁴⁸³ *Correio do Povo*, 02.02.1939, p. 08.

popular”.⁴⁸⁴ Nesse processo (civilizatório e perceptível desde o início dos anos 30), o Estado Novo consagrou o *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias* na imprensa gaúcha. O DIP determinou a adoção de uma “ortografia simplificada” e esses periódicos passaram a constituir um “jornalismo de massa”. Assim, os dois órgãos de comunicação agiram intensamente na expansão do nacionalismo estado-novista.⁴⁸⁵ Entretanto, tais periódicos não atuaram sozinhos. A *Revista do Globo*, em 1939, publicou dois artigos que também estavam de acordo com a imagem que o governo de Getúlio Vargas pretendia construir para o carnaval e o Brasil: a de uma ampla “identidade festiva”.

Revista publicada quinzenalmente, a introdução à primeira edição de fevereiro daquele ano dizia o seguinte:

“Agora, a novidade é a dança. Não a de Lifar ou Njinsky ou qualquer outro ‘maitre de ballet’. [...] A dança que está introduzindo novidades é a popular. Sem sapatos pontudos e sem nomes russos. [...] Conclui-se, pois, que assim como a literatura, a pintura, a música e outras artes traduzem uma época, a dança popular traduz um estado de espírito coletivo”.⁴⁸⁶

Trata-se de uma concepção para a qual a cultura (em geral) e a “popular” (em particular) seriam capazes de manifestar algo amplamente compartilhado, uma “essência” passível de ser encontrada em todos os brasileiros e que seria expressa através de um “estado de espírito coletivo”. A noção de “espírito nacional” durante o Estado Novo era algo ambíguo, pois podia ser tanto “criado” quanto “encontrado” nos “costumes”, nas “tradições”, na “religião”, na “raça”, na “língua” e na “memória” do “povo”.⁴⁸⁷ Sem “sapatos pontudos” e sem “nomes russos” (ou seja, sem influência européia), a “dança popular” – que o trecho citado referiu no singular – fez perceber que o redator não estava muito preocupado com a variedade do “popular”: sem plural, ficou evidente um ponto de vista homogeneizante.

A *Revista do Globo* estava engajada na produção e difusão dos “símbolos de nacionalidade”, e isso ficou bastante evidente em outro artigo, intitulado “*O que é que a baiana tem?*”:

“De todas as importações que o Brasil fez da Europa, a mais natural foi o carnaval. Aliás, já o tínhamos aqui no ritmo, no sangue e quase que até no espírito. Da Europa vieram [...] Momo, os carros alegóricos, os confetes e as serpentinas. Mas isso não quer dizer carnaval. Carnaval é samba, é ritmo, terreiro e baiana. A Baiana das canções, do cinema, a baiana para consumo de samba pode ser um mito. Nem por isso é menos verdadeiro. Se estamos criando mitos é porque estamos adultos. Já temos coisas próprias. Acabou-se a importação”.⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ KONRAD, Gláucia. *A política...* Op. Cit., p. 68-69; p. 81.

⁴⁸⁵ TORRES, Andréa. *Imprensa: política...* Op. Cit., p. 139-145.

⁴⁸⁶ *Revista do Globo*, 11.02.1939, p. 01.

⁴⁸⁷ GOMES, Ângela de Castro. “A ‘cultura histórica’ do Estado Novo”. *Projeto História*, São Paulo, vol. 16, 1998. p. 127.

⁴⁸⁸ *Revista do Globo*, 25.02.1939, p. 01.

Mesmo que classificado como “importação”, o tríduo momesco apareceu no texto como uma inerência dos brasileiros: já estava no “*sangue*” e quase no “*espírito*” (nesse sentido, o segundo artigo citado não foi tão enfático quanto o primeiro). Ainda assim, “carneval”, “samba”, “ritmo” e “baiana” eram celebrados como “coisas nossas”, ícones de um Brasil suficientemente desenvolvido, “*adulto*”, para produzir seus próprios mitos. Desse modo, o redator mostrou estar bastante consciente de que aqueles “ícones”, como a “baiana”, constituíam uma “criação” para ser “consumida”. Durante o Estado Novo, em Porto Alegre, continuou sendo tarefa dos jornalistas e poderes públicos reforçar a imagem do carnaval como “símbolo de identidade nacional”. E, nesse sentido, o regime não trouxe nada de novo.

O triênio 1940-1942 constituiu, no contexto do Estado Novo, o período em que os poderes públicos, os jornais e as rádios mais incentivaram os grupos carnavalescos por eles considerados “populares”. Assim, foi recuperada a ação conjunta entre poderes públicos e imprensa para centralizar os dispersos folguedos da cidade. A imagem de principal organizador, entretanto, passou para os poderes públicos, como já foi dito. O periódico oficial do Estado Novo no Rio Grande do Sul, o *Jornal do Estado*, deixou isso bastante claro um ano depois do prefeito ter negado auxílio aos folguedos:

“É fora de dúvida que as festividades deste ano se irão caracterizar por um cunho de grande magnificência [...]. Para isso contribuiu definitivamente o esforço e a boa vontade do governo municipal de Porto Alegre ao amparar moral e materialmente as festas burlescas, que já iam por um declínio alarmante, não só aqui, mas também em outros pontos do país. No que toca à nossa cidade, podemos dizer que um dos fatores preponderantes para tal era a falta de centralização [...]. Mas isso já não acontecerá agora. Determinando o centro da cidade [...] para a realização do programa das festas oficiais, a Prefeitura Municipal proporcionará ao povo um espetáculo verdadeiramente carnavalesco”.⁴⁸⁹

O *Jornal do Estado*, entretanto, não foi o único a explicitar a contribuição dos poderes públicos (e a mesma velha ladainha centralizadora). “*O pequeno Carnaval andava extraviado pela cidade, disperso como rodinhas de confete. Mas houve alguém que lembrou o velho adágio: ‘A união faz a força...’ e resolveu centralizar o Carnaval*”, foi o que manifestou um redator da *Revista do Globo*. E, também de acordo com ele, valiam “*os maiores elogios a essa verdadeira campanha pró-carnaval que os governos do nosso Estado e Município promoveram para o ressurgimento das grandes festas à Sua Majestade, o Rei Momo*”. Além do poder público, segundo o artigo, a comissão organizadora (composta por jornalistas)

⁴⁸⁹ *Jornal do Estado*, 03.02.1940, p. 08; Alguns dias depois, o *Jornal do Estado* esclareceu que era necessário colocar “*em destaque os esforços da Comissão Diretora do Carnaval Oficial de 1940, que amparada pela Prefeitura Municipal e com a colaboração da Polícia e da Delegacia de Tráfego, conseguiu reabilitar amplamente o nosso carnaval popular*”. Tratando a festa como se antes do auxílio ela estivesse “decadente”, ao final dos folguedos daquele ano o periódico deixou claro qual a contribuição que a ingerência pública trouxera: “*o segredo de todo esse sucesso [...] foi a centralização [...] na Avenida Borges de Medeiros*”. *Jornal do Estado*, 07.02.1940, p. 02.

também merecia elogios: “apesar dos preparativos terem começado um tanto tarde, a corajosa comissão encarregada de organizar os festejos tem conseguido animar bastante o nosso povo”.⁴⁹⁰

Em 1940, o *Diário de Notícias* avisou que, naquele carnaval, não havia faltado a colaboração dos poderes públicos, “cujas medidas postas em prática vieram de encontro [sic] às aspirações da massa”.⁴⁹¹ Mais uma vez, a imprensa tentava fazer crer que as ações das “autoridades competentes” sobre o carnaval estavam de acordo com a “vontade popular”. Com isso, a própria imprensa do período pesquisado (desde 1930, como se viu) buscava fazer crer em uma suposta “convergência de interesses”: centralização, auxílio público, ingerência dos homens de jornal e das autoridades (e tudo que essa intervenção sobre os festejos significava, como programas festivos, regras de participação e censura) apareciam como uma espécie de “vontade geral”, quando, na verdade, caracterizavam a práticas e aspirações das elites intelectuais e políticas locais. Parece mais apropriado falar em um objetivo pedagógico nacionalizante que tinha por conseqüência múltiplos desdobramentos (e ressignificações imprevisíveis) do que aceitar a imagem (já presente na época) de uma “convergência de interesses” que, em nome da “nação”, eliminasse as dissensões e diferenças.

Em Porto Alegre, o rádio e a imprensa escrita, veículos compreendidos como mediadores entre o Estado e as “massas”, tiveram importante papel na construção da imagem de uma “unidade nacional”.⁴⁹²

Com o objetivo de elaborar o programa para os folguedos que deveriam “animar o povo”, a Comissão Diretora do Carnaval Oficial de 1940, escolhida pelo prefeito Loureiro da Silva, se reuniu na sede da Associação Riograndense de Imprensa. Composta por jornalistas e “broadcasters”, o grupo foi presidido por Nilo Ruschel, representante da Prefeitura. Também fizeram parte dela Adail Borges Fortes da Silva, do *Correio do Povo*; Adil Borges Fortes da Silva, da *Folha da Tarde*; Raul Castilhos, do *Diário de Notícias*; Arnaldo Balvé, da Rádio Farroupilha; Waldy Rodrigues, da Rádio Gaúcha; e Nelson Lança, da Rádio Difusora.⁴⁹³ Também integrou a comissão o jornalista e escritor Carlos Reverbel.⁴⁹⁴

De acordo com Gláucia Konrad, as páginas do *Jornal do Estado*, no ano de 1940, defenderam a necessidade do “esforço dos intelectuais”, dos “homens de letras”, daqueles que podem “escrever e falar” ao “povo brasileiro” com “elegância e agilidade” em prol da

⁴⁹⁰ *Revista do Globo*, 27.01.1940, p. 25.

⁴⁹¹ *Diário de Notícias*, 01.02.1940, p. 06.

⁴⁹² TORRES, Andréa. *Imprensa: política...* Op. Cit., p. 139-145.

⁴⁹³ *Correio do Povo*, 13.01.1940, p. 04.

⁴⁹⁴ *Jornal do Estado*, 18.01.1940, p. 08.

realização daquela “cruzada necessária” que era a “nacionalização”.⁴⁹⁵ Durante o Estado Novo, ficou evidente a importância dos intelectuais, principalmente jornalistas e escritores, para a efetivação da “mobilização nacionalista” e a defesa do regime varguista.⁴⁹⁶

Ao diretor do *Jornal do Estado*, Manoelito de Ornellas, coube dar ampla divulgação aos festejos carnavalescos patrocinados pelos poderes públicos. Esse foi o motivo pelo qual Nilo Ruschel, em nome da comissão organizadora e da Prefeitura, desdobrou-se em elogios em uma carta dirigida a Ornellas, dizendo: “tenho o grato prazer de transmitir os melhores agradecimentos pela maneira altamente eficiente com que esse vespertino colaborou para o inédito brilhantismo de que se revestiu o carnaval de 1940”.⁴⁹⁷ Obviamente, o agradecimento não era gratuito. Além de dirigir o *Jornal do Estado*, Ornellas também exerceu uma outra função bastante importante naquele regime: a direção do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, ao qual, segundo ele, seria dada uma “feição eminentemente intelectual”, permitindo ao órgão atuar em “íntima colaboração com a imprensa, o rádio, o cinema e as elites de pensamento”, sob orientação do DIP nacional.⁴⁹⁸

Em diferentes momentos da história brasileira, os intelectuais assumiram uma espécie de “ideal de representação”, ou seja, reivindicaram a tarefa de falar em nome de grupos sociais supostamente considerados como “destituídos de discernimento” e de “capacidade de expressão”. No mesmo sentido, “tomaram a si” o papel de guias da “consciência nacional”.⁴⁹⁹ Durante o Estado Novo, eles foram tratados pelos poderes públicos como “o grupo mais esclarecido da sociedade” e participaram do projeto político-pedagógico destinado a difundir a ideologia nacionalista do regime e “educar” a coletividade.⁵⁰⁰ Em Porto Alegre, nesse mesmo período, os indivíduos que desempenharam essa tarefa estavam sobretudo ligados à imprensa.

⁴⁹⁵ KONRAD, Gláucia. *A política...* Op. Cit., p. 124.

⁴⁹⁶ Em Porto Alegre, colaboraram com o Estado Novo intelectuais como Guilhermino César, Athos Damasceno, Ângelo Guido, Moysés Vellinho, Dante de Laytano, Emílio Kemp e Reinaldo Moura. De acordo com Konrad, as posições desses intelectuais não foram rígidas. Adaptaram-se às orientações estado-novistas, conquistando cargos que propiciavam *status* social e criavam oportunidades de viagens, bons salários e espaço na imprensa. Entretanto, quando o Estado Novo começou a dar sinais de desgaste, muitos deles começaram a defender a redemocratização, assumindo posições mais liberais, como ocorreu com Manoelito de Ornellas, Érico Veríssimo, Dante de Laytano, Nilo Ruschel, Antônio Flores da Cunha, Cândido Norberto, Carlos Reverbel, Pedro Wayne, José Lewgoy, Athos Damasceno, entre outros. Konrad argumenta que, a partir de 1944, apesar da heterogeneidade em termos políticos e ideológicos, predominou nesse grupo de escritores, jornalistas e intelectuais uma oposição ao Estado Novo. Idem, p. 177; p. 183; p. 187.

⁴⁹⁷ *Jornal do Estado*, 09.02.1940, p. 02; *O Diário de Notícias* também foi fartamente elogiado por Nilo Ruschel, em nome da Prefeitura e da comissão organizadora, pela sua “colaboração” com o carnaval. *Diário de Notícias*, 09.02.1940, p. 06.

⁴⁹⁸ Manoelito de Ornellas Apud KONRAD, Gláucia. *A política...* Op. Cit., p. 159-160.

⁴⁹⁹ VELLOSO, Mônica. “Os intelectuais...” Op. Cit., p. 147.

⁵⁰⁰ Idem, p. 149.

Nilo Ruschel, autor de diversas crônicas e textos de memórias publicados nos periódicos locais e compilados posteriormente no livro *Rua da Praia*,⁵⁰¹ foi um dos grandes nomes da imprensa a colaborar com o Estado Novo na capital gaúcha. Além de atuar como redator do *Diário de Notícias* e da *Folha da Tarde*, foi também cronista literário, publicitário e locutor nas rádios Gaúcha e Difusora. Durante o período ditatorial, exerceu a função de oficial de gabinete do prefeito Loureiro da Silva e foi o responsável pela organização do Bicentenário da Colonização de Porto Alegre, em 1940. Além disso, atuou como suplente de deputado estadual pelo Partido Trabalhista Brasileiro naquele mesmo ano.⁵⁰² Foi ele quem presidiu as comissões organizadoras nos anos em que os poderes públicos assumiram radicalmente a tutela dos folguedos.

É preciso também ressaltar que muitos dos jornalistas que “tomaram a si” os folguedos momescos antes de 1937 não atuaram diretamente sobre o carnaval da cidade durante a ditadura estado-novista, embora tenham, de alguma forma, se envolvido com a “campanha nacionalizadora” do regime. Ernani Fornari, por exemplo, foi um jornalista, poeta, contista, romancista, novelista e teatrólogo que participou da comissão julgadora do concurso de blocos em 1933,⁵⁰³ mas não atuou sobre o carnaval durante o Estado Novo. Entretanto, (ao que parece) colocou sua erudição para atuar a favor do nacionalismo varguista. Ele escreveu a obra *O que os brasileiros devem saber*, publicada em 1940. Já na introdução, o autor chama a atenção para a ignorância dos brasileiros “acerca de fatos e de coisas que se relacionam com o seu país”. Fornari tratou de esclarecer que seu livro não era “obra de erudição”, mas pretendia dar informes “tão certos quanto possível” sobre “coisas brasileiras, exclusivamente nacionais”.⁵⁰⁴ Como se pode perceber, o objetivo pedagógico da cartilha era colocar os brasileiros em “contato” com o Brasil.

O escritor e jornalista Érico Veríssimo não participou das comissões organizadoras e julgadoras dos festejos durante o Estado Novo, embora tenha integrado algumas delas em anos anteriores (especificamente em 1931 e 1934).⁵⁰⁵ De maneira bastante clara, ele prestou apoio à ditadura varguista nos primeiros momentos do regime. Veríssimo discursou nos programas de rádio organizados pelo Comitê de Defesa do Estado Novo. Em 1938, declarou em um de seus discursos: “*senti sempre a necessidade de nacionalização do ensino: aí está*”,

⁵⁰¹ Ver: RUSHCEL, Nilo. *Rua da...* Op. Cit.

⁵⁰² FRANCO, Sérgio. *Guia Histórico...* Op. Cit., p. 354.

⁵⁰³ Para a participação de Ernani Fornari na comissão de festejos daquele ano, ver: *A Federação*, 22.02.1933, p. 02; 23.02.1933, p. 02.

⁵⁰⁴ FORNARI, Ernani. *O que os brasileiros devem saber*. Rio de Janeiro: Oficinas Amorim e Cia., 1940. p. 11-12.

⁵⁰⁵ Para as participações de Érico Veríssimo nas comissões de festejos, ver: *A Federação*, 09.02.1931, p. 06; *Correio do Povo*, 14.02.1931, p. 06; *A Federação*, 07.02.1934, p. 02; 09.02.1934, p. 02.

referindo-se à política educacional estado-novista; no mesmo discurso defendeu que “*nenhum homem de boa vontade pode negar o seu apoio ao Estado Novo*”.⁵⁰⁶ Embora, como foi dito, não tenha participado da organização do tríduo momesco durante a ditadura getulista, esteve inicialmente engajado no projeto nacionalizador.

A atuação de Fernando Corona, escultor, desenhista, arquiteto, crítico de arte, ensaísta, cronista e catedrático do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, deve ser destacada, pois ele participou das comissões julgadoras dos concursos burlescos antes e durante o Estado Novo (1931, 1932, 1934, 1940, 1941 e 1942).⁵⁰⁷ Corona nasceu em Santander, Espanha, no ano de 1895. Diplomou-se em Belas Artes ainda em seu país de nascimento. Posteriormente, fixou-se em Porto Alegre e naturalizou-se brasileiro.⁵⁰⁸ Eram indivíduos como ele que os homens da imprensa convidavam para exercer a função de jurados nos desfiles de blocos – antes e durante o período estado-novista.

A comissão organizadora do carnaval de 1940 convidou “*os conhecidos e consagrados artistas*” Antonacci Rebelo e Romeu Fossati, músicos (além do referido Fernando Corona), descritos como “*técnicos de reconhecida competência e honorabilidade*” para emitir um veredicto “*sem paixão nem clubismo*” no momento de selecionar os melhores grupos de foliões no concurso instituído pela Prefeitura Municipal.⁵⁰⁹ No ano seguinte, a mesa de jurados foi presidida pelo intelectual, escritor e historiador Athos Damasceno Ferreira e composta novamente por Fernando Corona, além dos jornalistas Edgard Koetz, Maurício Rosemblat, José Rasgado, Ernani Ruschel e Justino Martins.⁵¹⁰

Durante o Estado Novo, os poderes públicos e a imprensa buscaram controlar os grupos de foliões, atitude, de certa forma, já perceptível desde o início da década de 1930, quando os jornalistas “tomaram a si” a organização dos folguedos. A polícia, por sua vez, cobrou taxas através do Gabinete de Censura para que as sociedades, blocos carnavalescos, clubes, grêmios esportivos, sociedades beneficentes e inclusive a Associação Rio-grandense de Imprensa pudessem funcionar.⁵¹¹ Em 1940, os blocos inscritos no concurso oficial foram

⁵⁰⁶ Érico Veríssimo Apud KONRAD, Gláucia. *A política...* Op. Cit., p. 123-124.

⁵⁰⁷ Para as participações de Fernando Corona nas comissões julgadoras, ver: *A Federação*, 09.02.1931, p. 06; *Diário de Notícias*, 11.02.1932, p. 07; *A Federação*, 07.02.1934, p. 02; *Jornal do Estado*, 07.02.1940, p. 05; *Correio do Povo*, 25.02.1941, p. 08; *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 33.

⁵⁰⁸ CORONA, Fernando. *Fídias, Miguel Ângelo, Rodin. Tese de concurso para catedrático de escultura e modelagem do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre*. Editora da Imprensa Oficial: Porto Alegre, 1938. Foi com essa tese que Fernando Corona venceu o concurso para professor catedrático de escultura e modelagem no Instituto de Belas Artes, que posteriormente se tornou faculdade da UFRGS. Isso certamente lhe dava legitimidade para julgar os “concursos populares” a partir de critérios estéticos supostamente mais apurados.

⁵⁰⁹ *Jornal do Estado*, 07.02.1940, p. 05.

⁵¹⁰ *Correio do Povo*, 25.02.1941, p. 08.

⁵¹¹ *Jornal do Estado*, 04.01.1938, p. 03.

“*periodicamente visitados pelos membros da Comissão Diretora*”. Os primeiros grupos a receber a “visita” foram os Democratas e os Tesouras.⁵¹² No início de fevereiro do mesmo ano, a Diretoria de Estatística e Educacional, órgão da Repartição Central de Polícia, anunciou na imprensa que já estavam sendo fornecidas as “*fichas de quitação*”, necessárias à obtenção da licença para desfilar.⁵¹³

No carnaval seguinte, Nilo Ruschel, presidente da comissão organizadora, reuniu-se diariamente com os outros integrantes para “*assentar medidas sobre as festas*” e discutir acerca da melhor forma de “*orientar a organização dos blocos e cordões*”.⁵¹⁴ A comissão fez circular, através da imprensa, a decisão de que todo e qualquer concurso ou festejo ou outra iniciativa que não estivesse no programa oficial não teria o patrocínio da Prefeitura.⁵¹⁵ Entre outras medidas, a referida comissão resolveu construir camarotes ao longo da Avenida Borges de Medeiros.⁵¹⁶ Uma nota intitulada “*Aviso aos cordões*” fez saber que os participantes do concurso oficial deveriam mandar as letras das composições para uma “*análise prévia*” da comissão.⁵¹⁷

Em 1942, um jornalista do *Correio do Povo* advertiu: “*faz-se mister que acompanhem de perto a atividade incessante dos blocos e cordões, que estimulemos esses foliões*”.⁵¹⁸ Já a partir de janeiro, a comissão organizadora percorreu os diversos locais onde os blocos ensaiavam: “*foi levar-lhes incentivo, instruí-los sobre a maneira como devem se apresentar, dar palpites sobre as fantasias*”.⁵¹⁹ Alguns dias depois, a mesma comissão continuava fazendo visitas aos blocos, e assim “*estimulou ainda mais os foliões com a sua presença, sugerindo a maneira como devem ser apresentados, dando palpites [...], implantando disciplina*”.⁵²⁰ Na noite de 4 de fevereiro, o jornalista Alberto Ruschel, membro da “*comissão central*”, visitou as sedes dos grupos carnavalescos, “*levando-lhes mais um pouquinho dessa coisa que se chama estímulo*”.⁵²¹ Dois dias depois, um redator do *Diário de Notícias* afirmou que, durante o carnaval, “*tudo tem que ser alegre, burilado com aquela*

⁵¹² Idem, 18.01.1940, p. 08.

⁵¹³ *Diário de Notícias*, 02.02.1940, p. 05.

⁵¹⁴ *Correio do Povo*, 13.02.1941, p. 08.

⁵¹⁵ Idem, 14.02.1941, p. 07.

⁵¹⁶ Ibidem, 18.02.1941, p. 06.

⁵¹⁷ Ibidem, 22.02.1941, p. 06.

⁵¹⁸ *Correio do Povo*, 06.02.1942, p. 06.

⁵¹⁹ Idem, 28.01.1942, p. 06. Em 1942, a comissão organizadora presidida por Nilo Ruschel foi composta por Alberto Ruschel, Nelson Lança, Ítalo Morganti, Adil Borges Fortes da Silva, Justino Martins e Ivécio Pacheco. Ibidem, 03.02.1942, p. 08; 04.02.1942, p. 07. A comissão julgadora daquele ano contou com Nilo Ruschel, Josino Campos, Fernando Corona e Ernani Ruschel. *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 33.

⁵²⁰ *Correio do Povo*, 03.02.1942, p. 08.

⁵²¹ Idem, 05.02.1942, p. 08.

espontaneidade que só o brasileiro sabe ter nesses momentos".⁵²² Mas a própria imprensa deixava entrever os limites daquela (ambígua) "espontaneidade burilada". Afinal, um outro articulista declarou que os "grandes blocos" da cidade estavam "com a sua situação perfeitamente regularizada, de acordo com as normas estabelecidas".⁵²³ Os "palpites informais" dos jornalistas coexistiam, portanto, com as exigências formais dos poderes públicos. E a "espontaneidade brasileira" coexistia com a intervenção governamental.

A fim de que parecessem "genuínas", "espontâneas" e, conseqüentemente, "nacionais", as manifestações carnavalescas deveriam seguir as "instruções" das comissões organizadoras e as normas e burocracias dos poderes públicos. "Orientar", "sugerir", "estimular", "burilar", "palpitar" (ou "tomar a si") eram os eufemismos utilizados pelos homens da imprensa para tornar mais tênue uma postura disciplinadora, normativa e pedagógica sobre a festa. Com isso, buscava-se controlar as formas do carnaval, as apresentações dos grupos, as fantasias, as músicas. Nesse sentido, o Estado Novo não trouxe inovação. Antes, deu continuidade – embora, talvez, de forma mais sistemática e planejada – a um longo processo nitidamente pedagógico e "nacionalizante", através do qual as elites intelectuais e os poderes públicos buscavam controlar, tutelar, patrocinar e incentivar as fantasias, as letras, as formas de apresentação dos grupos carnavalescos e, mais do que isso, a própria forma de organização do carnaval como um todo. Explicitamente, buscava-se construir um amplo e genérico sentido para a festa, que tinha por conseqüência relegar a segundo plano as múltiplas formas de constituição de identidades, bem mais restritas do que a abrangente identidade nacional.

Entre os anos de 1943 e 1945, não houve incentivo público ou da imprensa ao carnaval. A Segunda Guerra Mundial repercutiu de tal forma sobre os folguedos que eles foram transformados pelo Estado Novo em "propaganda de guerra" e receberam a denominação de "Carnaval da Vitória". Esse epíteto foi inicialmente atribuído aos festejos em 1943 e perdurou até 1946.

Foi a partir do momento em que o Estado brasileiro declarou guerra à Alemanha (em agosto de 1942) que os conflitos internacionais (que haviam começado em 1939) passaram a determinar mais diretamente as relações entre a municipalidade e os carnavais porto-

⁵²² *Diário de Notícias*, 06.02.1942, p. 07; A respeito de uma série de visitas realizadas pelos jornalistas Alberto Ruschel e Ítalo Morganti às sedes de diversos grupos, ver a nota intitulada "Os blocos em revista". *Correio do Povo*, 07.02.1945, p. 07.

⁵²³ *Diário de Notícias*, 03.02.1942, p. 07; Ainda no início de fevereiro daquele mesmo ano, a Diretoria de Estatística e Educacional, órgão da Repartição Central de Polícia, fez circular através da imprensa a seguinte informação: "Nos termos da portaria nº 2 do senhor tenente-coronel chefe de Polícia do Estado, a concessão de alvarás para quaisquer reuniões fica dependendo da nova ficha para 1942, que deve ser procurada com urgência no Teatro São Pedro". Idem, 07.02.1942, p. 06.

alegrenses. Assim, novamente, a postura dos poderes públicos e da imprensa diante dos festejos sofreu alterações: entre 1943 e 1946 não foram patrocinados ou incentivados concursos, mas procedeu-se a uma radical intensificação da construção do sentido patriótico-nacionalista do carnaval. Em março de 1943, uma nota publicada no *Diário de Notícias* fez circular em Porto Alegre a informação de que, no Rio de Janeiro, a Liga de Defesa Nacional e a União Nacional dos Estudantes, com o apoio dos poderes públicos, resolveram organizar um programa festivo para o tríduo momesco apelidado de “*Carnaval da Vitória*”. Com isso, tinham um objetivo explícito: transformar “*a tradicional festa carioca num esplêndido veículo de preparação psicológica do povo para a luta contra o nipo-nazi-facismo*”.⁵²⁴ Atribuindo um caráter radicalmente ufanista aos festejos, os jornalistas e as autoridades governamentais buscavam reforçar a idéia de que “*todos os cariocas*” manifestariam, nos dias de folia, sua oposição ao Eixo Berlim-Roma-Tóquio.⁵²⁵ Em Porto Alegre, a *Revista do Globo* fez a sua parte. Inicialmente formulado para o carnaval da “*cidade maravilhosa*”, o vulgo “*Carnaval da Vitória*” foi expandido para os festejos de todo o Brasil.

Através de um longo artigo, um redator daquela revista afirmou que, durante três semanas, indagou foliões, literatos, estadistas, juristas e políticos acerca dos festejos de 1943. Por fim, eles teriam chegado a um acordo: “*ficou resolvido, em definitivo, transformar-se o famoso carnaval brasileiro em propaganda de guerra*”. Assim, a *Revista do Globo* tentava desempenhar seu papel na construção de pontos de vista (e sentidos) aparentemente “*consensuais*” acerca da festa. E, para o autor, eram os sambistas que deveriam realizar a propaganda de guerra através de suas músicas carnavalescas, misturando “*patriotismo*” à “*crítica aos nossos inimigos*”.⁵²⁶ Samba e carnaval continuaram na mira da “*nacionalização*” naquele contexto em que um conflito internacional propiciava um bom ensejo para a intensificação do “*espírito patriótico*”.

⁵²⁴ *Diário de Notícias*, 09.03.1943, p. 03.

⁵²⁵ O *Correio do Povo* publicou uma nota que informava sobre o carnaval do Rio de Janeiro, intitulada “*Folião por excelência, o carioca mostra que é bem mais patriota do que propriamente folião*”. Mais uma vez (como desde o início da década de 1930), a então capital federal figurou como paradigma para os festejos da capital gaúcha. No Rio de Janeiro, a União Nacional dos Estudantes havia decidido substituir seu “*tradicional desfile*” por um “*cortejo cívico*”, composto por alegorias em homenagem às Nações Unidas e a seus chefes na luta contra o nazismo e o fascismo. A mesma nota terminava afirmando: “*o carnaval deste ano [...] será a reafirmação do nosso civismo e do nosso patriotismo*”. Se eram os foliões cariocas que davam o exemplo, ele deveria ser seguido em todo o Brasil. *Correio do Povo*, 03.03.1943, p. 08; Uma outra nota acerca dos festejos no Rio de Janeiro, intitulada “*Cunho Patriótico terá o Carnaval Carioca este ano*”, publicada no *Diário de Notícias*, informou que, em uma reunião do prefeito com os diretores carnavalescos, ficou decidido que o tríduo momesco daquela cidade estaria de acordo com a “*situação nacional*” e, portanto, seria “*um carnaval [...] patriótico*”, dotado de “*cunho estritamente cívico*”. *Diário de Notícias*, 11.02.1943, p. 03.

⁵²⁶ *Revista do Globo*, 20.03.1943, p. 29.

O *Correio do Povo* buscou fazer perceber o modo bastante específico como os foliões estariam participando do carnaval daquele ano, dizendo que a delicada situação pela qual passava o país fazia com que o “*povo brasileiro*” compreendesse a “*gravidade da hora*” e sentisse os “*golpes traiçoeiros e criminosos da pirataria totalitária*”. Assim, o “*povo*” teria sido acometido por um “*movimento geral de desinteresse*” pela festa. Tal postura geral foi vista pelo redator como uma demonstração do “*sentido de responsabilidade*” para com a pátria, entendido como sentimento do qual “*todos*” se achavam “*imbuídos*”, pois os brasileiros estavam “*côncios dos seus deveres*” para com a nação. E isto não teria acontecido somente em Porto Alegre, mas em todo o Brasil.⁵²⁷ Para a imprensa (e para o Estado Novo), todos os brasileiros *verdadeiros* reagiriam da mesma forma à guerra durante os festejos de Momo.

A conotação patriótica do tríduo momesco, todavia, tinha lá as suas brechas. O bloco carnavalesco Os Tesouras, da Cidade Baixa, anunciou, através do *Diário de Notícias*, que realizaria uma seqüência de festas ao ar livre na Colônia Africana. A indicar que os foliões conseguiam escapar da propaganda “nacionalizante” e se inspirar (ainda) em “elementos importados” está o fato de que os integrantes daquele bloco intitularam seus próprios folguedos como “*Noites Venezianas*” (não “Carnaval da Vitória”).⁵²⁸ Talvez, buscassem com isso a distinção que poderia propiciar a foliões negros uma festa com inspiração “européia” em plena Colônia Africana. O Núcleo São João, um espaço de sociabilidade pertencente ao Círculo Operário, por sua vez, aproveitou os folguedos de 1943 para realizar diversas festas comemorativas dos seus nove anos de existência – inclusive uma missa “*em comunhão geral dos Operários*”, conforme nota publicada no *Diário de Notícias*.⁵²⁹ Assim, eles celebraram o sentimento de compartilhar um espaço próprio e um mesma condição de classe, coisas que estavam muito mais próximas deles (e eram muito mais restritas) do que a tão propalada “comunhão nacional” contra os “inimigos externos”.

Ainda assim, a força da propaganda para fazer do carnaval um “momento cívico” foi tão intensa que o epíteto “Carnaval da Vitória” circulou na imprensa até 1946, um ano depois do fim do Estado Novo. Para compreender melhor o porquê daquele ufanismo, é preciso abrir um parêntese para realizar um brevíssimo panorama do contexto internacional das décadas de 1930 e 1940. Isso vai ajudar a esclarecer, posteriormente, certos acontecimentos dos carnavais de Porto Alegre.

⁵²⁷ *Correio do Povo*, 11.03.1943, p. 04.

⁵²⁸ *Diário de Notícias*, 06.03.1943, p. 05.

⁵²⁹ *Idem*, 14.03.1943, p. 09.

O período compreendido entre a crise econômica mundial da década de 1930 (iniciada com o chamado “*crash*” da bolsa de valores de Nova York em 1929) e a Segunda Guerra Mundial foi marcado pela presença imperialista norte-americana na América Latina.⁵³⁰ A partir de 1933, as relações internacionais dos Estados Unidos com as nações latino-americanas foram caracterizadas por um conjunto de ações que visavam garantir, de modo direto ou indireto, a presença norte-americana nessas nações. Tais ações ficaram conhecidas como “Política da Boa Vizinhança”. Ela foi implementada durante os dois mandatos do presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt (1933-1945).⁵³¹ Ao mesmo tempo, a partir de 1933, a Alemanha procurou ampliar suas áreas de influência na América Latina. Inicialmente, a política externa de Getúlio Vargas foi ambígua, buscando negociar simultaneamente com aquelas duas potências.⁵³² A eclosão da Segunda Guerra Mundial assinalou a modificação desta postura diplomática brasileira, levando o país a se aproximar dos Estados Unidos. Os diplomatas norte-americanos passaram a promover as chamadas Conferências Pan-americanas, as quais tinham por objetivo “defender” e “unir” as Américas contra a influência alemã. A partir de dezembro de 1941, com a entrada dos Estados Unidos no conflito, o presidente Vargas passou a falar a linguagem do “pan-americanismo”. Em janeiro de 1942, o Brasil rompeu relações com o Eixo. Em agosto daquele mesmo ano, alguns navios mercantes brasileiros foram afundados por submarinos alemães. Em 1944, o exército brasileiro enviou a Força Expedicionária para lutar contra o Eixo na Itália.⁵³³ Foi nesse contexto que o Estado Novo e a imprensa inventaram o “Carnaval da Vitória” em 1943. E, como se verá mais adiante, a “Política da Boa Vizinhança” e o ideal de “pan-americanismo” tiveram alguns reflexos nos carnavais de Porto Alegre. Agora, é necessário voltar a eles.

A partir de 1944, é possível perceber certos sinais de mudança na postura da imprensa diante da ação do Estado Novo em relação aos folguedos momescos (e isto pode estar também associado ao próprio desgaste do regime ditatorial). Alguns jornalistas do *Correio do Povo*, do *Diário de Notícias* e da *Revista do Globo* decretaram novamente a “decadência” do carnaval porto-alegrense. E, desta vez, isto não ocorreu para justificar a necessidade de ingerência pública sobre a festa, como em 1939. Na verdade, esses jornalistas passaram a ver na ação governamental sobre as práticas carnavalescas uma intervenção que retirava a “espontaneidade” dos festejos.

⁵³⁰ PRADO, Luiz Fernando Silva. *História Contemporânea da América Latina. 1930-1960*. Porto Alegre: Edufg, 1996. p. 17.

⁵³¹ Idem, p. 35.

⁵³² FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 379.

⁵³³ Idem, p. 381-382.

Em 1944, o jornalista Adil Borges Fortes da Silva, que havia colaborado com o Estado Novo na campanha de “nacionalização” da festa de Momo, afirmou que, Porto Alegre, assim como “*muitas outras cidades do Brasil*”, teve um “*carnaval popular dos mais decepcionantes*”. Para ele, o mais correto seria dizer que “*Porto Alegre não teve um carnaval popular*”. O único bloco a ter coragem e espontaneidade para sair às ruas sem auxílio público foi a Banda Filarmônica do Faxinal, opinou Adil.⁵³⁴ O referido jornalista se resignou a anunciar uma “festa decepcionante” depois de três anos de fortes incentivos estatais, dos quais ele próprio participou “burilando”, dando “palpites” e “incentivando” o modo como os foliões deveriam atuar durante os festejos. Outros jornalistas, entretanto, não foram tão brandos em suas opiniões. Um articulista do *Correio do Povo* afirmou (ainda ao gosto do regime) que o carnaval foi “*a única [festa] que logrou identificar todos os brasileiros num só propósito*”. Porém, disse também que era “*manifesta*” a “*decadência do nosso carnaval*”. De acordo com o autor, a festa assumiu feição de algo feito “*por encomenda*”; “*a espontaneidade desapareceu para tornar-se coisa artificiosa, imposta*”; “*oficializado*”, o carnaval perdera seus “*resquícios de festejos eminentemente populares*”.⁵³⁵

Um outro artigo, também publicado no *Correio do Povo*, afirmou que no carnaval de Porto Alegre não faltavam “*os elementos estranhos, completamente estranhos à fuzarca, para dar palpite, para controlar os movimentos, os gestos, as atitudes, enfim, a maneira como o carnavalesco se diverte*”. O redator associou tal postura ao tempo em que a Prefeitura “*oficializou*” os festejos com objetivo de “*despertar o povo*”;⁵³⁶ e parece ter “esquecido” que, poucos anos antes, jornalistas como ele incentivaram aquele processo de “oficialização”.

O *Diário de Notícias*, por sua vez, fez circular em Porto Alegre informações acerca do carnaval da então capital federal. Anunciava-se a “*decadência do carnaval carioca*”, “*o esmorecimento gradativo da grande festa popular*”, entre outras interpretações catastróficas. Para o redator desse artigo, intitulado “*A crise carnavalesca*”, os carnavais dos últimos anos se tornaram “*mais um dever do que um gozo*”. Os foliões saíam para a festa com o “*desconsolidado conformismo de obedecer*”, de “*não contrariar uma praxe estabelecida*” e, assim, acabavam ostentando o mesmo “*ar irritado, sombrio e terrivelmente responsável de um diretor do DASP*”. E o autor do texto concluiu que, ao ser oficializada, a folia assumiu um “*murcho tom burocrático*”. Submetidos aos concursos do Departamento de Imprensa e Propaganda, o carnaval faltara, em sua opinião, “*ao próprio senso carnavalesco*”.

⁵³⁴ *Revista do Globo*, 11.03.1944, p. 36.

⁵³⁵ *Correio do Povo*, 13.02.1944, p. 03.

⁵³⁶ *Idem*, 18.02.1944, p. 02.

“Artificial” e “formalista”, o tríduo perdera sua “*inspiração tradicional*”, sua “*naturalidade*”, sua “*espontaneidade*”.⁵³⁷

Havia algo em comum a essas opiniões emitidas durante o tríduo momesco de 1944. Os mesmos periódicos cujos jornalistas contribuíram para “burilar”, “dar palpites”, “incentivar” as formas populares do carnaval com a finalidade de que estas parecessem “genuínas” e “espontâneas” abriram espaço para opiniões que afirmavam que essa intervenção suprimiu a “livre iniciativa” dos foliões. Tais jornalistas atribuíram as ações supressoras da “espontaneidade” da folia à interferência estatal – e “esqueceram” de sua própria parcela de contribuição neste mesmo processo.

Em 1945, um jornalista narrou que, ao passar os olhos em um calendário espetado na parede, deu-se por conta de que era carnaval. Aquele bloco de papel tinha como estampa todas as bandeiras dos países membros das Nações Unidas, contou o articulista. E isso o levou a pensar consigo mesmo: “*este é um ano de festa para os povos livres, o ano da Vitória*”. Além disso, ele refletiu ironicamente sobre o momento em que a Prefeitura Municipal visou “reerguer” o carnaval de Porto Alegre, tempo em que “*só se cantava o que o rádio e o cinema – com os seus abacaxis de carnaval – punham em moda*”.⁵³⁸ O redator não colocou a imprensa escrita ao lado daqueles outros dois veículos de comunicação tão empenhados na difusão de certos “símbolos de nacionalidade”. Era como se muitos jornalistas não tivessem participado do regime estado-novista.

Ainda assim, durante o carnaval de 1945 foi tarefa do *Diário de Notícias* anunciar que, no dia em que a Alemanha se rendesse, seriam permitidas manifestações públicas de comemoração, embora isso devesse ocorrer de forma controlada. A Chefia de Polícia anunciou que a “*orientação geral*” era a de permitir amplamente a “*manifestação popular de regozijo pela cessação da guerra e vitória da causa aliada*”; afinal, era “*natural*” que “*o povo*” quisesse “*expandir seus sentimentos patrióticos*”. Entretanto, cabia à polícia evitar “*o entusiasmo de uns e a orientação oportunista de outros*”, bem como controlar todos os excessos que pudessem “*desvirtuar e deturpar o sentido das manifestações*”.⁵³⁹ Em resumo, no dia da rendição (que poderia ocorrer fora do período carnavalesco), a polícia estaria nas ruas para garantir que as “manifestações populares” não tivessem outros significados que não os de patriotismo, civismo e nacionalismo.

⁵³⁷ *Diário de Notícias*, 22.02.1944, p. 03.

⁵³⁸ *Correio do Povo*, 07.02.1945, p. 08.

⁵³⁹ *Diário de Notícias*, 07.02.1945, p. 02.

O mesmo *Diário de Notícias* reproduziu um artigo do escritor Austregésilo de Athayde. Nele, o literato defendeu que o “*bom senso opunha-se aos festejos carnavalescos*”. Em sua opinião, não poderia haver festa naquele momento em que bravos soldados brasileiros enfrentavam “*o inimigo em encontros encarniçados*”. Ele não pediu a proibição do carnaval, mas solicitou que “*o povo*” se resignasse a “*reduzí-lo ao mínimo*”, coisa que deveria ocorrer de modo “*espontâneo*”.⁵⁴⁰

O caráter “apagado” dos carnavais daqueles anos de guerra não se devia somente à “espontaneidade” do “povo” em não comemorá-los por motivos patrióticos, como queriam alguns jornalistas, e nem estava ligado apenas à falta de incentivos estatais. Normatizações e exigências burocráticas recaíam fortemente sobre os foliões, e isso certamente inibiu suas manifestações burlescas, justamente naquele contexto em que o “povo” era chamado a manifestar “espontaneamente” seu ardor patriótico.⁵⁴¹ Nesse sentido, a *Revista do Globo* publicou um anúncio da Companhia de Energia Elétrica Rio-grandense, que dizia o seguinte: “*este será o último ano em que o carnaval sofrerá restrições*”. No mesmo anúncio, também se apelava à comoção nacional para justificar a não realização dos festejos momescos: “*não podemos nos divertir à vontade, quando sabemos que os nossos bravos irmãos estão seguindo o rastro da fera nazista para exterminá-la*”.⁵⁴² O “Carnaval da Vitória” foi comemorado a partir de 1943, servindo para afirmar (do ponto de vista do Estado Novo) que “todos” os brasileiros estavam ao lado dos Aliados.

Mesmo com o fim do Estado Novo, como foi dito, o apelido patriótico dado à festa persistiu até 1946. A Prefeitura Municipal voltou a atuar sobre os folguedos, centralizando a festa e fornecendo auxílio financeiro aos blocos naquele ano.⁵⁴³ Uma comissão de jornalistas foi designada para organizar o programa dos festejos e o concurso de blocos durante o último

⁵⁴⁰ Idem, 21.01.1945, p. 04.

⁵⁴¹ Na verdade, as normatizações publicadas na imprensa durante o Estado Novo não eram nenhuma novidade para os foliões da cidade. Elas tinham por objetivo coibir as mesmas práticas festivas que sofriam restrições desde o início da década de 1930. A ingestão de bebidas alcoólicas e o uso de lança-perfumes nos dias de carnaval eram motivo de preocupação da Chefatura de Polícia e da Delegacia Especial de Costumes antes, durante e depois do regime estado-novista. Ver: *A Federação*, 14.02.1931, p. 04; *Diário de Notícias*, 01.02.1938, p. 01; *Correio do Povo*, 02.02.1938, p. 09; *Diário de Notícias*, 01.02.1940, p. 06; *Correio do Povo*, 17.02.1944, p. 05; *Diário de Notícias*, 16.02.1947, p. 06; *Correio do Povo*, 20.02.1948, p. 08; 18.02.1950, p. 08; Grupos de mascarados, “indivíduos maltrapilhos” e foliões com fantasias e músicas “atentatórias à moral” permaneceram por muito tempo sujeitos à “verificação policial”. Ver: *A Federação*, 27.02.1933, p. 03; *Diário de Notícias*, 02.03.1935, p. 11; *Correio do Povo*, 03.02.1937, p. 09; 19.02.1939, p. 12; *Jornal do Estado*, 03.02.1940, p. 07; *Correio do Povo*, 23.01.1942, p. 08; *Diário de Notícias*, 02.03.1946, p. 10; *Diário de Notícias*, 07.02.1948, p. 03; *Diário de Notícias*, 23.02.1949, p. 08; *Correio do Povo*, 12.02.1950, p. 10.

⁵⁴² *Revista do Globo*, 24.02.1945, p. 69. O mesmo anúncio pode ser encontrado em outro periódico, ver: *Diário de Notícias*, 02.02.1945, p. 02.

⁵⁴³ *Correio do Povo*, 01.03.1946, p. 05.

“Carnaval da Vitória”.⁵⁴⁴ Um redator que assinou apenas “*Mominho*” declarou que era possível notar o entusiasmo da comissão organizadora, “*esta gente que tomou a si a tarefa de realizar os festejos populares*”. Em meados da década de 40, esse articulista empregou os mesmos termos utilizados durante a década de 30 para designar a intervenção da imprensa sobre a folia. Além disso, ele declarou que a guerra não foi esquecida pelos foliões: “*em todos os blocos existe uma composição cantando os feitos dos expedicionários brasileiros na Itália*”. Essa imagem de “espontaneidade patriótica” dos festeiros, entretanto, ficou comprometida no próprio texto de “*Mominho*”. Na seqüência do artigo, ele contou que a comissão de jornalistas estava realizando “*visitas*” às cavernas dos blocos – e já ficou bastante claro o que isso significava. Mais adiante, o jornalista enfatizou: “*este é o Carnaval da Vitória*”, esclarecendo que “*este ponto deve ser compreendido*”, sendo necessária a “*colaboração de todos*”.⁵⁴⁵

Nesse mesmo sentido, o *Diário de Notícias* não deixou dúvidas acerca da intenção pedagógica dos jornalistas: “*ontem à noite, a comissão continuou as suas visitas, procurando eliminar as dificuldades e incentivando sempre os foliões para o Carnaval da Vitória*”. O tríduo momesco de 1946 deveria ser a manifestação da alegria que reinava “*no coração do nosso povo, pela vitória das Nações Unidas*”, escreveu um articulista.⁵⁴⁶ Mesmo com o fim do Estado Novo, a propaganda estatal ufanista feita nos tempos do regime ditatorial encontrou eco em tempos de “democracia”. E, ainda assim, não havia nada de novo naquilo que os jornalistas e poderes públicos tentavam fazer com a festa e, principalmente, com os festeiros: educá-los no sentido da “nacionalização” das práticas festivas.

Através do “Carnaval da Vitória”, Estado e imprensa buscaram “enlaçar” todos os brasileiros em um mesmo sentimento patriótico de oposição ao Eixo Berlim-Roma-Tóquio e, conseqüentemente, colocar o Brasil ao lado dos Aliados – principalmente dos Estados Unidos, num momento em que o presidente Roosevelt buscava a integração “pan-americana” para combater a presença alemã nas Américas. Nesse sentido, o “Carnaval da Vitória” estava em plena sintonia com a “Política da Boa Vizinhança”, e isso podia ser percebido também de outras formas. Foi exemplar, nesse sentido, a modificação do nome da Avenida Eduardo (artéria que serviu de palco a tantos desfiles carnavalescos) para Avenida Presidente Franklin Roosevelt, em 1945. De acordo com o pesquisador Sérgio da Costa Franco, a Prefeitura achou por bem prestar “*homenagem ao grande chefe do Estado norte-americano, que acabara de*

⁵⁴⁴ Idem, 24.02.1946, p. 08.

⁵⁴⁵ Ibidem, 27.02.1946, p. 05.

⁵⁴⁶ *Diário de Notícias*, 24.02.1946, p. 10.

concorrer decisivamente para a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial".⁵⁴⁷ Procedia-se, desta forma, à ressignificação daquela via pública situada em um território associado à “colônia alemã” de Porto Alegre: o Quarto Distrito. Além desse caso, há outros indícios de que a política externa norte-americana chegava à capital gaúcha. Além desse caso, há um indício de que as relações internacionais norte-americanas chegavam até Porto Alegre. Em 1950, o *Correio do Povo* anunciou que estava programada uma “nova brincadeira na Rua Miguel Teixeira”: por “*por gentileza do Consulado Norte Americano*”, seriam “*exibidos diversos filmes carnavalescos*”.⁵⁴⁸ O *Diário de Notícias* informou que a comissão organizadora dos festejos naquela rua, conjuntamente com o Serviço Informativo dos Estados Unidos e por gentileza de “*Mr. Howard O. Hill*”, não poupou esforços no sentido de alegrar os foliões. Para a realização dos desfiles, além das sessões cinematográficas ao ar livre, foram instalados auto-falantes ao longo daquela rua situada no Areal da Baronesa – tudo por conta daquele Consulado.⁵⁴⁹ A “Política da Boa Vizinhaça” surtia seus efeitos no sul da América do Sul.

O insistente (e repetitivo) “Carnaval da Vitória”, mesmo quando não comemorado, foi criado para exercer uma função específica: gerar um sentimento de comoção nacional, patriótico, devido à ida dos valentes e heróicos combatentes brasileiros à guerra. Criação do Estado Novo que recebeu ampla divulgação na imprensa, estes festejos realizados entre 1943 e 1946, mesmo que não tenham sido sistematicamente patrocinados e tutelados pelos poderes públicos, estiveram intimamente associados à idéia de “integração nacional”, por meio do estímulo ao sentimento de pertencimento a uma mesma pátria. Por isso, os jornalistas pediram “espontaneidade” e restrições de foro íntimo aos foliões para que não realizassem os folguedos depois de alguns anos de fortes incentivos à festa. Os apelos para a não realização do carnaval eram dirigidos a “*todos os brasileiros*”. Nesse sentido, o “Carnaval da Vitória” não constituiu propriamente uma ruptura: antes, foi uma continuidade em relação aos carnavais nacionalistas de 1940, 1941 e 1942. Estes, por sua vez, mantinham também uma relação de continuidade com os carnavais do início da década de 1930, quando os jornalistas “tomaram a si” os folguedos de Porto Alegre. A novidade consistiu no deslocamento da imagem dos organizadores: inicialmente vinculada aos homens da imprensa, ela passou a ser figurada pelo Estado.

⁵⁴⁷ A modificação do antigo nome da rua obedeceu ao Decreto-Lei nº 241 de 09.05.1945. FRANCO, Sérgio. *Guia Histórico...* Op. Cit., p. 330.

⁵⁴⁸ *Correio do Povo*, 10.02.1950, p. 08; 11.02.1950, p. 09.

⁵⁴⁹ *Diário de Notícias*, 05.02.1950, p. 13.

4.3 – O Estado Novo e o surgimento das escolas de samba em Porto Alegre

Foi no contexto do Estado Novo que as escolas de samba surgiram em Porto Alegre. Embora tal forma de organização festiva tenha surgido originalmente no Rio de Janeiro, não parece surpreendente que os festeiros porto-alegrenses tenham se apropriado dela: afinal, a imprensa local que buscava organizar os folguedos e concursos carnavalescos na capital gaúcha tomava como paradigma festivo o tríduo momesco da então capital federal desde, pelo menos, o início de década de 1930. Porém, como se verá mais adiante, o carnaval carioca não era modelo somente para a imprensa.

Conforme Rachel Soihet, as escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro entre o final da década de 1920 e o início dos anos 30. Naquele momento, elas foram o resultado da reunião dos blocos carnavalescos. O nome “escola” seria oriundo de um grupo de sambistas que se reuniam para beber em um bar, que ficava à frente de uma escola normal, no largo do Estácio. De acordo com a historiadora, foi o compositor Ismael Silva quem sugeriu que aquele grupo de amigos, se comparado aos demais sambistas, era integrado por “professores” e, portanto, constituía uma “escola de samba”.⁵⁵⁰ Em Porto Alegre, segundo afirmou Josiane Silva, as primeiras escolas de samba eram muito diferentes das existentes nos dias de hoje, pois não possuíam a mesma estrutura das atuais agremiações. Eram conjuntos carnavalescos que, possivelmente, adotaram esse nome devido à influência que o carnaval carioca exercia sobre os foliões porto-alegrenses.⁵⁵¹

Em 1938, um concurso de blocos realizado no Parque Farroupilha contou com apenas três agremiações: Deixa Mágua, Tesouras e um conjunto referido apenas como “*Escola do Samba*”.⁵⁵² Nas fontes consultadas, esse foi o primeiro indício de que aquela forma de organização surgida no Rio de Janeiro poderia estar sendo apropriada na capital gaúcha. E, de fato, no ano seguinte essa tendência se confirmou. Um concurso de blocos na Rua João Alfredo, organizado pela Sociedade Piratas do Riacho, premiou um grupo descrito apenas como “*Escola de Samba*”.⁵⁵³ Mencionadas assim, sem um nome específico como tinham os blocos da cidade, torna-se difícil identificar os integrantes e o local de origem daquelas agremiações. Mas as dificuldades para acompanhar o surgimento das primeiras escolas na cidade não param por aí. No mesmo ano, um articulista do *Correio do Povo* afirmou que em Porto Alegre não havia “*morros*”, mas “*bairros pitorescos e avenidas onde a*

⁵⁵⁰ SOIHET, Rachel. *A subversão...* Op. Cit., p. 126.

⁵⁵¹ SILVA, Josiane. *Bambas da Orgia...* Op. Cit., p. 100.

⁵⁵² *Diário de Notícias*, 03.03.1938, p. 03.

⁵⁵³ *Correio do Povo*, 24.02.1939, p. 08.

escola de samba” ensaiava os “*primeiros passos para pôr na rua os seus cordões esfusiantes*”.⁵⁵⁴ O redator não fez menção a regiões específicas. Além disso, a genérica “*escola de samba*”, na opinião desse articulista, colocaria na rua seus “*cordões*”. Ou seja, ele parecia não fazer muita distinção entre “*escolas*” e “*cordões*”.

Nos carnavais de Porto Alegre, durante o período pesquisado, os jornalistas não expressavam de forma clara uma definição acerca da estrutura de organização dos blocos, ranchos e cordões. Inicialmente, isso aconteceu também com as escolas de samba. Entretanto, se, em seus primeiros momentos, elas eram designadas apenas como “*escolas*”, os grupos de foliões logo passaram a adotar nomes específicos; afinal, a identidade específica das agremiações era algo importante e necessário para festeiros que pretendiam, entre outras coisas, serem vistos e reconhecidos.

Nesse sentido, foi a partir do final da década de 1930 que as escolas de samba começaram a proliferar em Porto Alegre. Em 1939, uma nota publicada no *Correio do Povo* mencionava a existência da Escola de Samba das Maiorais.⁵⁵⁵ Em 11 de fevereiro de 1940, o *Diário de Notícias* anunciou: “*o Rancho Escola de Samba, puxado pela sua estudantina [...] desfilou pelas ruas*”.⁵⁵⁶ Tratava-se de uma “*escola*”, mas, à semelhança de muitos outros grupos, contava com uma estudantina e foi classificada como “*rancho*”. Alguns dias antes, um redator do *Jornal do Estado* também classificou como “*rancho*” uma outra agremiação, a Escola de Samba Gente do Morro.⁵⁵⁷ Referindo-se a um desfile da Escola de Samba Loucos de Alegria no Centro de Porto Alegre, em 1942, um jornalista do *Correio do Povo* designou o grupo como “*bloco*”.⁵⁵⁸ No mesmo ano, um jornalista da *Revista do Globo* realizou uma reportagem sobre o “*bloco*” Escola de Samba da Melodia.⁵⁵⁹ Era assim que, muitas vezes, a designação “*escola*” misturava-se e sobrepunha-se a outras classificações, tais como “*bloco*” ou “*rancho*”. Do ponto de vista dos jornalistas, portanto, não parecia haver distinções muito nítidas entre os diversos tipos de organização carnavalesca. Entre o final dos anos 30 e o início da década seguinte, “*escola de samba*” era, ao que parece, um novo nome utilizado em Porto Alegre para designar as antigas formas de organização festiva (que também não eram claramente definidas).

Entretanto, para os fins da análise aqui realizada, não importa se as escolas de samba que surgiram na capital gaúcha entre o final da década de 1930 e o começo da de 1940 não

⁵⁵⁴ Idem, 05.02.1939, p. 11.

⁵⁵⁵ Ibidem, 01.02.1939, p. 08.

⁵⁵⁶ *Diário de Notícias*, 11.02.1940, p. 08.

⁵⁵⁷ *Jornal do Estado*, 07.02.1940, p. 05.

⁵⁵⁸ *Correio do Povo*, 04.02.1942, p. 07.

⁵⁵⁹ *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 44.

tinham uma “estrutura” rígida ou não eram semelhantes às atuais. Importa mais o fato de que muitos grupos de foliões porto-alegrenses se apropriaram dessa designação carioca. Nesse sentido, um fato chama a atenção: em Porto Alegre, os dois grupos que venceram os concursos patrocinados pelo Estado Novo entre 1940 e 1942 tinham “escola de samba” em seus nomes: Loucos de Alegria e Gente do Morro ficaram, respectivamente, em primeiro e segundo lugar ao longo daqueles três anos.

Foi em fevereiro de 1939 que a Escola de Samba Loucos de Alegria fez anunciar, através do *Correio do Povo*, a cerimônia na qual realizaria o “*batismo de seu estandarte*”. O evento seria realizado no Salão Modelo, na Colônia Africana.⁵⁶⁰ Naquele mesmo mês, a escola já havia ganhado prêmios em alguns concursos realizados em diferentes zonas da cidade. Ainda em 1939, os Turunas e os Loucos de Alegria efetuaram, em conjunto, uma apresentação pelas ruas do Centro de Porto Alegre e, depois, visitaram a redação do *Correio do Povo*. À semelhança dos blocos, a Escola de Samba Loucos de Alegria possuía uma estudantina, dirigida pelo maestro João Pena de Oliveira. Heitor Barros compunha as letras para o grupo.⁵⁶¹ Tais indícios permitem pressupor que essas duas agremiações eram co-irmãs, já que Heitor também escrevia composições para os Turunas. Além disso, os Loucos de Alegria utilizaram o Salão Modelo em sua cerimônia de batismo, local de tantas festas dos Turunas e de muitas outras agremiações negras, sugerindo uma ampla rede de sociabilidades entre variados grupos de foliões.⁵⁶²

A Escola de Samba Loucos de Alegria tinha sua sede na Rua Coronel Belo (endereço que indica proximidade com o Areal da Baronesa⁵⁶³). Em 1942, aqueles foliões realizaram uma “*quermesse carnavalesca*”, ocasião em que leiloaram “*objetos doados pelo comércio local*”, indicando que tipo de pessoas contribuía com a agremiação.⁵⁶⁴ Tal agremiação, entretanto, não foi a única a surgir no contexto do Estado Novo.

Um jornalista do *Diário de Notícias* estabeleceu, em 1942, uma comparação entre dois grupos que visitaram a redação daquele periódico. Em relação à apresentação do bloco Tesouradas, declarou que, “*sem ser das mais pomposas [...], impressionou favoravelmente*”.

⁵⁶⁰ *Correio do Povo*, 10.02.1939, p. 08.

⁵⁶¹ *Idem*, 24.02.1939, p. 08.

⁵⁶² Para uma festa da Escola de Samba Loucos de Alegria foram convidadas as seguintes agremiações: Filhos do Sul, Os Tesouras, Os Turunas, Os Prediletos, Grupo dos Navaes, Grupo dos Embrutos, Elite Clube, Mecânicas do Amor, Aristocratas, Abafando a Banca, Bloco dos Fazendeiros, X do Problema, Estrelinhas e Escola de Samba das Maiorais. Isso dá uma idéia da ampla rede de relações com a qual contava a referida escola. *Correio do Povo*, 01.02.1939, p. 08.

⁵⁶³ De acordo com Sérgio da Costa Franco, embora atualmente essa rua faça parte do bairro Menino Deus, originalmente pertencia à região conhecida como Areal da Baronesa. FRANCO, Sérgio. *Guia Histórico...* Op. Cit., p. 34.

⁵⁶⁴ *Correio do Povo*, 04.02.1942, p. 07.

Em relação ao conjunto que se apresentou logo em seguida, a Escola de Samba Gente do Morro, o redator foi mais generoso: a agremiação teria feito um “*paradeio triunfal*” pelo Centro da cidade e era “*a mais séria concorrente aos prêmios*” oferecidos pelo concurso que seria realizado pela Prefeitura.⁵⁶⁵ Já no início de fevereiro daquele mesmo ano, um articulista, também do *Diário de Notícias*, manifestou sua impressão acerca daquela mesma escola. Em seu ponto de vista, ela apresentava um “*conjunto altamente harmônico*”, cujos componentes cantavam as melodias “*numa coesão admirável*”, além de exibirem “*bonitas e vistosas fantasias*” em sua visita àquele órgão de imprensa.⁵⁶⁶ A referida (e tão elogiável) escola era dirigida por Nelson Lucena, que foi descrito nas páginas da *Revista do Globo* como “*conhecido astro do rádio*”.⁵⁶⁷ Um outro jornalista, que assinou apenas “W.”, também teceu vários elogios àquele grupo em função da visita por ele realizada à redação do *Correio do Povo*. “W.” declarou: “*muito bem, Nelson Lucena. Você conseguiu uma coisa admirável neste carnaval. O seu bloco já está com uma situação perfeitamente definida. Sucesso absoluto*”.⁵⁶⁸ Assim, os adjetivos positivos para os integrantes daquela escola brotaram nas páginas da imprensa local.

As semelhanças existentes entre aquelas duas escolas de samba recém surgidas e os antigos blocos da cidade não eram apenas formais. Os integrantes dos dois novos grupos também buscavam estabelecer uma relação de proximidade com os jornalistas e, assim, conseguir publicidade e visibilidade nas páginas dos periódicos locais. Aqueles festeiros deram um novo nome – “escola de samba” – às suas agremiações e, ao mesmo tempo, prosseguiram na antiga busca por reconhecimento. Nesse processo, o mais importante é tentar compreender os motivos pelos quais alguns foliões porto-alegrenses se apropriaram do modelo carioca, mas, inicialmente, ao que tudo indica, apenas do nome “escola de samba”. Aqueles que escolheram este caminho o fizeram, entre outros motivos, devido à grande valorização atribuída aos festejos da então capital federal pela mesma imprensa que conferia (ou não) notoriedade às agremiações porto-alegrenses durante o reinado de Momo. Convém, portanto, evidenciar de que forma o Rio de Janeiro aparecia como o grande paradigma carnavalesco em Porto Alegre.

Através de uma carta enviada ao *Diário de Notícias*, em 1932, um folião porto-alegrense defendeu que o carnaval, além de ser uma “*festa do povo*”, era “*a maior festa do carioca*”. E lamentou-se por não acontecer em Porto Alegre o mesmo que ocorria no Rio de

⁵⁶⁵ *Diário de Notícias*, 13.02.1942, p. 07.

⁵⁶⁶ *Idem*, 01.02.1942, p. 08.

⁵⁶⁷ *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 31.

⁵⁶⁸ *Correio do Povo*, 01.02.1942, p. 08.

Janeiro. Enquanto na capital federal o tríduo momesco “*de ano para ano toma[va] maior impulso*”, em Porto Alegre acontecia o contrário, afirmou.⁵⁶⁹ Embora essa comparação tenha chegado a conclusões negativas, isso nem sempre acontecia. Um jornalista do mesmo *Diário de Notícias* afirmou em tom orgulhoso: “*em Porto Alegre, nós também tivemos um carnaval que nada ficou a dever ao do Rio de Janeiro*”.⁵⁷⁰ Apesar desses dois pontos de vista serem discrepantes, o modelo comparativo era o mesmo.

Em 1933, o *Diário de Notícias* anunciava em Porto Alegre o programa oficial do carnaval do Rio de Janeiro. Um trecho dizia o seguinte: “*Dia 22 (quarta-feira) – A noite da Escola do Samba, dirigida pelo Centro de Cronistas Carnavalescos na Praça 11 de Junho*”.⁵⁷¹ No ano seguinte, um jornalista de *A Federação* declarou que, “*graças à propaganda que se tem feito no estrangeiro*”, o carnaval da capital da República estava se tornando a festa “*mais típica e mais alegre do mundo inteiro*”. Os festejos cariocas já podiam ser considerados, na opinião do redator, uma das “*maravilhas do mundo moderno*”, motivo pelo qual os turistas, já cansados das distrações das capitais européias, estavam preferindo visitar o Rio de Janeiro. O redator finalizou acrescentando que “*com um mais intenso serviço de propaganda*” não seria difícil transformar a então capital federal em “*um dos mais procurados centros de turismo do mundo*”.⁵⁷² Desse ponto de vista, os festejos do Rio de Janeiro deveriam ser o “cartão postal” do Brasil.

Um artigo intitulado “*O carnaval carioca*”, publicado em 1935, esclareceu aos foliões da capital gaúcha que os folguedos da capital da República gozavam de “*fama mundial*”. De acordo com o redator do artigo, o “*estrangeiro*” falava a respeito das festividades cariocas da mesma forma como comentava as de Nice ou elogiava as de Veneza. A visibilidade internacional daquela festa estava acontecendo “*graças à propaganda*” que a Prefeitura carioca fazia do carnaval do Rio de Janeiro no exterior. Porém, segundo o articulista, o tríduo momesco daquela cidade não deveria ser somente atração para turistas estrangeiros: também as correntes turísticas nacionais precisavam ser incentivadas. Em suas palavras, “*estas últimas fazem com que o Brasil se conheça a si mesmo*”.⁵⁷³

Assim, através da imprensa, os festejos cariocas apareciam como uma atração tanto para os “de fora” quanto para os “de dentro” do país. Se a Prefeitura do Rio tratava de divulgar o tríduo momesco carioca para o mundo, os jornalistas porto-alegrenses buscavam

⁵⁶⁹ *Diário de Notícias*, 21.01.1932, p. 04.

⁵⁷⁰ *Idem*, 07.03.1935, p. 07.

⁵⁷¹ *Ibidem*, 07.02.1933, p. 05.

⁵⁷² *A Federação*, 12.02.1934, p. 03.

⁵⁷³ *Correio do Povo*, 14.02.1935, p. 06.

divulgá-lo localmente. Concepções como essa – elaboradas e veiculadas pelos poderes públicos e pela imprensa – construía o carnaval carioca como “símbolo de nacionalidade”, que propiciava aos brasileiros um “encontro consigo mesmos”; uma festa, enfim, por meio da qual “todos” se “reconheceriam”.

No mesmo sentido, certamente “de olho” nos lucros que tais construções simbólicas poderiam propiciar, a agência de viagens Exprinter anunciou em letras garrafais na imprensa porto-alegrense uma “*grande excursão para assistir o carnaval carioca*” de 1933. E o mesmo se repetiu em 1934.⁵⁷⁴ Nas décadas de 1930 e 1940, o Rio de Janeiro consolidou-se como pólo principal de construção da “cultura nacional”. Cristalizou-se a imagem da “cidade maravilhosa” como “síntese do Brasil”.⁵⁷⁵

O Estado Novo, através de sua imprensa e com o auxílio dos jornalistas locais (orientados pelo DIP), deu continuidade àquela postura que, desde, pelo menos, o início da década de 1930, tomava o Rio de Janeiro como paradigma festivo. Durante o tríduo momesco de 1940, o periódico oficial do regime no Rio Grande do Sul deixou isso bastante claro. Em meados de janeiro, o *Jornal do Estado* já anunciava que o carnaval daquele ano se revestiria de “*aspectos inéditos*” graças à ação da Prefeitura Municipal, a qual estava “*centralizando os folguedos populares, a exemplo do que se faz no Rio*”.⁵⁷⁶ Ao final dos dias consagrados a Momo, o mesmo periódico declarou que os porto-alegrenses conseguiram demonstrar que, à semelhança dos cariocas, também eram “*do barulho*”, realizando festejos memoráveis “*com auxílio dos poderes públicos*”, “*em tudo lembrando o Carnaval do Rio, que é o maior e melhor do mundo*”.⁵⁷⁷

Como se verá mais adiante, o processo de “cariocarização” do carnaval porto-alegrense não era resultado de mera imposição estatal ou da imprensa: os foliões tinham também uma margem para se apropriar de forma mais espontânea do carnaval da capital federal. Por enquanto, basta salientar que o surgimento e a organização das duas primeiras escolas de samba de Porto Alegre estiveram associados à atuação de indivíduos como o radialista Nelson Lucena e o militar e maestro João Pena de Oliveira. E foram essas duas agremiações criadas por eles – a Escola de Samba Gente do Morro e a Loucos de Alegria – que venceram os concursos de blocos entre 1940 e 1942. A maioria das agremiações carnavalescas de Porto Alegre, entretanto, continuaram designando-se como blocos. Nesse sentido, é possível que muitos grupos de foliões tenham permanecido com essa forma antiga

⁵⁷⁴ *Diário de Notícias*, 05.02.1933, p. 05; 21.01.1934, p. 07.

⁵⁷⁵ OLIVEIRA, Lúcia. “Sinais da... Op. Cit., p. 329.

⁵⁷⁶ *Jornal do Estado*, 17.01.1940, p. 06.

⁵⁷⁷ Idem, 07.02.1940, p. 02.

porque ela continuou propiciando o que buscavam – e, como se viu, a imprensa não fazia muita distinção entre escolas e blocos.

No concurso oficial de 1940, como observou um articulista da *Revista do Globo*, a escolha dos melhores grupos mostrou-se uma tarefa difícil, devido à “*uniformidade de todos os blocos*”. Os vencedores da competição foram, em primeiro lugar, a Escola de Samba Loucos de Alegria; em segundo, a Escola de Samba Gente do Morro e, com a terceira colocação, ficaram os Turunas.⁵⁷⁸ No ano seguinte, os homens da imprensa e seu “*concurso de blocos*” selecionaram, em primeiro e segundo lugar, as mesmas escolas vencedoras do ano anterior. A terceira colocação coube aos Divertidos Atravessados.⁵⁷⁹ Em 1942, novamente, as escolas de samba de João Pena de Oliveira e Nelson Lucena “*dividiram os triunfos do carnaval*”, como declarou um redator do *Diário de Notícias*. O Bloco Ideal ficou em terceiro lugar.⁵⁸⁰

É certo, como foi dito logo acima, que os jornalistas faziam confusão acerca das designações dos grupos carnavalescos e que os próprios conjuntos de foliões não apresentavam formas de organização rigidamente estruturadas. Entretanto, será mesmo que os indivíduos que compunham as comissões julgadoras durante o Estado Novo – sempre tão atentos às novidades da capital federal – não faziam algum tipo de distinção entre blocos e escolas? Teriam elas sido vencedoras “casualmente”? Uma resposta possível parece residir na própria presença do nome “escola de samba”: ele poderia, possivelmente, oferecer um poderoso diferencial simbólico àqueles que o adotassem; tal hipótese ganha força quando se leva em conta aquele contexto, em que o carnaval do Rio de Janeiro era o grande modelo festivo (tão alardeado pelos próprios poderes públicos e jornalistas que julgavam os desfiles).

Para que se possa ir além nesta linha de raciocínio, faz-se necessário investigar, com maior detalhamento, o que levou, afinal, os jurados a selecionarem justamente aquelas duas escolas de samba como campeãs. No intervalo 1940-1942, o concurso deste último ano foi o que recebeu uma cobertura mais atenta por parte da imprensa e, devido a isso, foi selecionado para uma análise mais minuciosa.

Após o concurso oficial de 1942, um jornalista do *Diário de Notícias* comentou os desfiles. Em sua opinião, “*concepções verdadeiramente inteligentes desceram do chão do morro para o cimento grã-fino da metrópole*”. A imagem de foliões descendo do “morro” para se apresentar na “cidade” deixou implícita uma certa comparação simbólica entre Porto

⁵⁷⁸ *Revista do Globo*, 17.02.1940, p. 39.

⁵⁷⁹ *Idem*, 08.03.1941, p. 36-37.

⁵⁸⁰ *Diário de Notícias*, 17.02.1942, p. 06.

Alegre e Rio de Janeiro. Observando os desfiles, ele se sentiu surpreso com o que viu: alegorias à democracia, à imprensa, ao trabalho, à paz.⁵⁸¹ Eis aí algumas representações que, muito provavelmente, foram o produto da ação dos jornalistas que se dispuseram a dar “palpites”, “incentivar” e “burilar” as formas de apresentação festiva dos grupos carnavalescos.

Em 1942, o tricampeonato da Escola de Samba Loucos de Alegria, dirigida por João Pena de Oliveira, deu-se “*merecidamente*”, segundo a avaliação de um jornalista da *Revista do Globo*. Ele descreveu o desfile da campeã, dizendo que a escola elaborou um carro alegórico intitulado “*Confraternização Americana*”, no qual podiam ser vistas “*todas as bandeiras americanas com o retrato do Presidente Getúlio Vargas ao centro*”. A rainha da agremiação estava vestida como “*uma linda baiana*”. Mas não era a única a usar aquele tipo de fantasia. O jornalista contou que a disputa entre os Loucos de Alegria e a Escola de Samba Gente do Morro foi acirrada, mas que o diferencial foram as diversas “*baianas*” e “*alegorias*” boladas pelo maestro João Pena.⁵⁸² Assim, parece claro o motivo pelo qual os Loucos de Alegria venceram a competição daquele ano (coisa que estava acontecendo pela terceira vez). João Pena, folião veterano, sabia muito bem como elaborar alegorias e selecionar figuras políticas a quem prestar homenagens. Naquele contexto em que Getúlio Vargas falava a linguagem do “pan-americanismo”, uma escola de samba com homenagens à “Confraternização Americana” – além das “baianas” – certamente estava ao gosto dos jurados, dos jornalistas e dos poderes públicos.

Conforme se ressaltou anteriormente, a agremiação que ficou em segundo lugar naquele mesmo concurso de blocos foi a Escola Gente do Morro, dirigida pelo radialista Nelson Lucena. Entretanto, apesar da boa colocação, há indícios de que o grupo não conseguiu agradar a todos. A Gente do Morro desfilou apresentando “*luxuosas fantasias em estilo cubano, um coro muito bem ensaiado e um notável conjunto de cuícas, tamborins e violões*”, conforme a descrição de um atento redator da *Revista do Globo*. Porém, as músicas executadas – congas e boleros – eram, em sua opinião, “*nada brasileiroamente carnavalescas*”. Assim, a Escola conseguiu empolgar a multidão, mas ficou em segundo lugar.⁵⁸³ Ao que parece, o que esse jornalista queria ouvir mesmo eram sambas e marchas “brasileiras”, mas os foliões nem sempre agradavam os homens de imprensa. Entretanto, talvez se possa pensar que, do ponto de vista dos homens de jornal, “congas” e “boleros”, enquanto gêneros musicais

⁵⁸¹ *Diário de Notícias*, 17.02.1942, p. 06.

⁵⁸² *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 30-31.

⁵⁸³ *Idem*, p. 31.

latino-americanos, estavam de acordo com o “pan-americanismo” estado-novista, assim como as “fantasias em estilo cubano”, o que possivelmente facilitou ao grupo a segunda colocação.

Esse jornalista, todavia, não foi o único a manifestar descontentamento com aquele desfile. Mestre Belão, ensaiador da Escola da Melodia, também ficou insatisfeito. Em declaração à imprensa, ele advertiu indignadamente: “*estamos no Brasil, não em Cuba. Esse negócio de congas não pega*”.⁵⁸⁴ Pode-se notar, portanto, que a apropriação de gêneros musicais e de estilos de vestimenta vinculados à cultura latino-americana gerava repercussões não consensuais entre os participantes e apreciadores do carnaval porto-alegrense. Nesse sentido, é preciso compreender o ponto de vista do mestre Belão e o motivo pelo qual sua escola não ficou bem classificada naquela competição.

O nono lugar da Escola de Samba da Melodia é um indício de que simplesmente adotar o nome “escola de samba” não significava, necessariamente, garantia de reconhecimento pela imprensa e pelos jurados, embora duas agremiações que ostentavam essa designação tenham vencido a competição por três vezes consecutivas. Os grupos que obtiveram os primeiros lugares foram aqueles que, além de adotar a referida denominação, apresentaram determinados símbolos e concepções estéticas que estavam ao gosto dos membros do júri, da imprensa e dos poderes públicos. Nesse sentido, a insatisfação de Belão começa a se tornar compreensível: o grupo dirigido por ele tinha como integrante uma “*baiana sensacional*”, uma mulher negra de nome Podolila Silva (mais conhecida como “Lila”), que usou no desfile um longo vestido com as cores verde e amarela, como observou um jornalista.⁵⁸⁵ Ou seja, aquele grupo apresentou um “símbolo de brasilidade” (tão ao gosto dos jurados), porém a Escola da Melodia acabou em nono lugar. É provável, portanto, que mestre Belão tenha concluído que sua agremiação não recebera o reconhecimento que merecia. A essa interpretação, todavia, devem ser acrescentados alguns matizes. Como justificativa para a má colocação, Lila declarou à *Revista do Globo* que “*a cozinha estava fraca*”, ou seja, admitiu que a percussão de sua escola deixara a desejar. No mesmo sentido, um articulista afirmou que o conjunto fora prejudicado devido à “*falta de cuícas*” – indicando que a presença de tal instrumento numa agremiação como aquela era um atributo importante.⁵⁸⁶ Por tudo isso, a escola de Belão, que contou com uma “baiana verde amarela” (apesar de faltarem as cuícas), acabou ficando muito atrás de um conjunto que desfilou ao som de congas e trajando fantasias cubanas.

⁵⁸⁴ Ibidem, p. 31.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 33

⁵⁸⁶ Ibidem, 28.02.1942, p. 33; p. 44.

Mas os motivos do descontentamento daquele mestre podem também ser compreendidos de outra forma. A Escola da Melodia era composta por negros que se esmeravam para participar dos dias consagrados a Momo e, com isso, entre outras coisas, tentar reverter estigmas de marginalidade. Foi no carnaval de 1942 que um articulista da *Revista do Globo* se dirigiu até sede desta agremiação e redigiu um artigo intitulado “*Os foliões da Cabo Rocha*”. Para encontrar aqueles “*malandrinhos*”, narrou o articulista, foi necessário deslocar-se a uma “*famigerada rua*” da cidade: “Cabo Rocha”, na verdade, era o nome de uma artéria mal afamada, local de prostitutas, criminosos e, por isso, vista como um lugar que representava uma “*ameaça social*”.⁵⁸⁷ Ao encontrar os integrantes da Escola da Melodia, “*à luz de uma lâmpada forte, ao fundo de um terreiro*”, o repórter declarou ter visto “*uma aventura em cada cara*”. Nas palavras do redator, “*cada cicatriz representava uma noitada de movimento na Cabo Rocha*”. E havia rostos que nem mesmo um cirurgião plástico conseguiria remendar, declarou. A vida daquela gente, na opinião do jornalista, era “*uma farra intermitente pelos botecos e esquinas*” da mencionada rua.

De acordo com o enviado da *Revista do Globo*, mestre Belão era o responsável por realizar tarefas que não podiam ser classificadas como fáceis: arregimentar pessoas, dirigir ensaios, afinar os músicos e cantores, começar a preparar o grupo para o carnaval desde muito antes do tríduo momesco; ele atuava, enfim, como muitos outros mestres e ensaiadores de blocos da cidade. Mais adiante, em uma opinião claramente ambígua, o mesmo redator afirmou: “*não se pode dizer, porém, que o seu trabalho tenha sido dos mais árduos*”. E tratou de explicar o porquê. Ao afirmar que para aqueles foliões “*coisa muitíssimo mais sem graça e mais penosa*” era “*ficar no batente todo o ano*”, o articulista deu a entender que os referidos festeiros negros gostavam mais da farra do que do trabalho. Por esse motivo, na opinião do redator, não era tão difícil a Belão organizar o grupo para os dias consagrados a Momo. Tratava-se, em seu ponto de vista, de “*gente que ainda no berço bebeu o veneno do samba*”.

⁵⁸⁷ De acordo com o historiador Cláudio Pereira Elmira, a Rua Cabo Rocha era, de longa data, um local mal afamado na cidade. Por isso, ela foi alvo de um processo de saneamento moral. A referida rua concentrava um meretrício de baixo poder aquisitivo, o que incluía seus frequentadores. Em 1956, 31 moradores e comerciantes do Bairro Azenha, onde se localizava a referida artéria, reivindicaram junto à Câmara Municipal de Porto Alegre a mudança do antigo nome para Professor Freitas e Castro. A justificativa do pedido baseava-se na alegação de que o primeiro nome do logradouro estava associado à imagem de prostituição e criminalidade que se abatia sobre aquele local. A imagem de “*ameaça social*”, entretanto, não provinha somente da suposta “*imoralidade*” atribuída àquela artéria, mas também era suscitada pelas baixas condições sócio-econômicas dos homens e mulheres que por lá circulavam. Por esses motivos, o pedido de modificação do nome da rua foi acatado pelos vereadores. Para o historiador Cláudio Pereira Elmir, tal mudança buscava suprimir simbolicamente a imagem de uma rua associada ao desregramento e à imoralidade que, por décadas, estigmatizou a Cabo Rocha como lugar de “*ameaça social*”. Ainda assim, no final da década de 1950, houve um recrudescimento do meretrício na “*nova*” Rua Freitas e Castro. Além disso, persistiu entre muito moradores o uso do antigo nome. ELMIR, Cláudio Pereira. “*A transgressão do limite: sedução, adultério, prostituição e estupro no Rio Grande do Sul de meados do século XX*”. *Revista Justiça & História*, Porto Alegre, vol. 03, nº 06, pp. 01-30, 2003.

Participar dos folguedos cantando e dançando era, para aquele jornalista, uma prática atávica daqueles homens. Era gente que, quando desfilava no carnaval, entregava-se ao “*ronco das cuícas*”, “*gingando*”, “*cantando como se tivesse os pulmões de aço e a garganta de bronze*” e “*fazendo roda à baiana do bloco*” – figura que era indispensável a uma agremiação como aquela, alegou.⁵⁸⁸

Belão, por sua vez, foi descrito como “*um tipo minúsculo, vesgo, baixinho como um tatu e [que] não agüentaria nem o primeiro round contra qualquer um dos seus subordinados*”. Entretanto, conforme a descrição do periódico, quando o “mestre” dirigia a palavra aos integrantes do grupo, “*todos aqueles maiores da navalha: Moleque Sarará, Cartolina, Tito, Schipa e outros*”, “*homens fortes que não enrouquecem nem cansam com somente três dias de farrá*”, se calavam obedientes. E o jornalista concluiu seu artigo dizendo que, em conjunto, sob a direção de Belão, todos “*aqueles homens temíveis*” tornavam-se “*uns verdadeiros cordeirinhos*”.⁵⁸⁹

A imagem construída pelo articulista para o diretor da agremiação era a de um fracote capaz de implantar disciplina em homens mais fortes do que ele. Belão era apenas mais um entre tantos outros dirigentes de grupos carnavalescos oriundos de espaços urbanos estigmatizados que procuravam enquadrar seus foliões em formas disciplinadas de comportamento. E isso, por vezes, era percebido pelos próprios jornalistas, mesmo em descrições nas quais coexistiam avaliações depreciativas e positivas a respeito dos festeiros, como a examinada acima. Contudo, apesar do esforço disciplinador do mestre Belão e da presença de um “símbolo de brasilidade” (a baiana estilizada por Podolila da Silva) no seu desfile, a Escola da Melodia acabou em nono lugar. Era natural que o mestre reclamasse...

As mesas de jurados selecionadas por jornalistas que colaboravam com o regime estado-novista preferiram premiar, por três vezes consecutivas, as duas escolas de samba cujos integrantes melhor souberam representar, em 1942, supostos símbolos de “brasilidade” e de “pan-americanismo”. Entretanto, se os jornalistas atuavam em prol da construção de sentidos amplos e homogeneizantes para a festa, além de tomarem o Rio de Janeiro como paradigma carnavalesco, o surgimento das escolas de samba em Porto Alegre não pode ser visto, simplesmente, como uma “imposição vertical”, como resultado apenas da ação governamental e da pedagogia dos homens da imprensa (apensar deles terem “burilado”, “incentivado” e dado “palpites” aos grupos da cidade).

⁵⁸⁸ *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 44.

⁵⁸⁹ *Idem*.

4.4 – A variedade de repertórios culturais e a preferência pelo carnaval carioca

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, conforme foi visto anteriormente, a imprensa e os poderes públicos levaram a cabo um intenso processo civilizatório-nacionalizante que tomou o Rio de Janeiro como paradigma para o carnaval porto-alegrense. Entretanto, isso não se deveu apenas a um movimento “de cima para baixo”: muitos foliões da capital gaúcha também atuavam no sentido de se apropriar das formas organizativas e musicais dos folguedos cariocas. Entretanto, há de se levar em consideração que tais apropriações resultaram de escolhas – incentivadas pelos “de cima”, é certo – mas que não eram as únicas possíveis naquele contexto. Afinal, uma variedade de gêneros musicais circulou nos carnavais porto-alegrenses daqueles anos, sendo o samba apenas um deles.

O presente sub-capítulo quer examinar esta diversidade de repertórios culturais presentes na cidade e o papel do rádio e do cinema como divulgadores de alguns deles; e frisar que, apesar da existência dessa diversidade, havia uma clara preferência dos foliões locais em tomar os sambas e os carnavais do Rio de Janeiro como modelos para suas folias.

Foi em fevereiro de 1939 que a *Revista do Globo* anunciou um dos primeiros bailes carnavalescos realizados por uma escola de samba em Porto Alegre. Naquele evento, a cidade viu “*revelar-se uma nova dança: El Jambo*”. Tratava-se de uma forma de dançar cujos passos, observou um atento articulista, assemelhavam-se ao “*velho tango argentino*”. O grupo de foliões responsável pela novidade era a Escola de Samba Loucos de Alegria.⁵⁹⁰ Ainda no mesmo mês, uma nota publicada no *Correio do Povo* sugeriu que os pierrôs, arlequins e colombinas porto-alegrenses podiam comemorar o carnaval não ao som dos “*batuques enervantes*”, mas cantando e dançando “*aos compassos do swing ou deslizando suaves e macios nas dobras sonoras de uma rumba*”.⁵⁹¹ Fica claro, pois, que o samba não era o único gênero musical e de dança a circular pelo carnaval porto-alegrense de 1939. E isso não aconteceu somente naquele ano em que o Estado Novo ainda não havia adotado a tutela dos folguedos.

Um redator do *Diário de Notícias* afirmou que, em 1942, o repertório musical da Escola de Samba Gente do Morro incluía diversas marchas elogiáveis, todas produzidas por Nelson Lucena. Entretanto, destacou o jornalista, havia uma composição “*muito bem*

⁵⁹⁰ Ibidem, 11.02.1939, p. 01.

⁵⁹¹ *Correio do Povo*, 05.02.1939, p. 11.

arranjada, [...] onde o compositor adaptou um excelente ritmo de conga".⁵⁹² Para um articulista do *Correio do Povo*, a apresentação da mesma agremiação no Centro da cidade antes do concurso oficial daquele ano havia sido “*uma dessas coisas que a gente não esquece*”. Em sua opinião, a “*marcha conga*” intitulada “*Meu Brasil*” foi uma “*das melhores criações que o carnaval citadino já apresentou*”.⁵⁹³

Como se pode perceber, os foliões se apropriavam de diferentes ritmos e danças e os adaptavam ao carnaval. O “*velho tango argentino*” ganhou novos contornos no “*el jambo*” da escola de samba dirigida por João Pena de Oliveira. A “*conga*” virou uma marcha com título nacionalista – “*Meu Brasil*” – através da criatividade de Nelson Lucena. Um jornalista sugeriu o “*swing*” e a “*rumba*” em vez dos “*batuques enervantes*” no carnaval. Os documentos da época não permitem definir com precisão esses gêneros, e parece que alguns deles, de fato, seriam bem difíceis de definir – ainda mais quando os músicos faziam “*misturas*”. Um dicionário da década 1950 conceituou “*conga*” como uma “*dança afro-americana, de ritmos lascivos, semelhante à rumba*”.⁵⁹⁴ “*Swing*” foi o nome comercial de um gênero de “*jazz*”, entre a década de 1930 e meados dos anos 40.⁵⁹⁵ Esse ecletismo parece destoar daquele contexto em que em que uma aparentemente monolítica “*brasilidade*” estava em voga. Nesse sentido, faz-se necessário levantar a seguinte questão: por que gêneros musicais e de dança como “*el jambo*”, “*swing*”, “*rumba*” e “*conga*” apareceram naqueles carnavais? Como tais melodias chegavam aos ouvidos (e aos passos) de foliões que habitavam o sul da América do Sul? As respostas para tais questões são diversas.

Entre os vários tipos de “*novidade cultural*” que se difundiram pela sociedade ocidental desde o final do século XIX, sobretudo entre as classes subalternas das grandes cidades, com bairros que possuíam sub-culturas específicas, o tango argentino e os ritmos cubanos asseguraram à música latino-americana um lugar de destaque no cenário internacional. No mesmo contexto, isso também aconteceu com o *jazz* norte-americano.⁵⁹⁶ Ao que parece, Porto Alegre não ficou imune a esse processo.

Em 1931, um artigo publicado na *Revista do Globo* anunciou: “*a grande popularidade atingida nesses últimos anos pelo rádio favoreceu o desenvolvimento do gosto musical*”. Porém, os ouvintes, na opinião do articulista, estavam sujeitos à “*arbitrariedade*” das emissoras, pois tinham de “*aturar*” um “*repertório interminável de música popular e de*

⁵⁹² *Diário de Notícias*, 01.02.1942, p. 08.

⁵⁹³ *Correio do Povo*, 01.02.1942, p. 08.

⁵⁹⁴ *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Editora Globo: Porto Alegre, 1953. p. 308.

⁵⁹⁵ HOBBSAWN, Eric. *Pessoas extraordinárias. Resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 380.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 370.

jazz americano”. Esse jornalista não parecia estar muito contente com a programação das rádios.⁵⁹⁷ Alguns anos depois, foi possível encontrar em Porto Alegre gente ainda mais descontente.

Em 1937, uma carta enviada ao *Correio do Povo* por um leitor, que preferiu não se identificar, expôs alguns problemas que, na opinião do seu remetente, diminuíssem a qualidade das emissoras radiofônicas locais. Tratava-se de um ouvinte de rádio, para quem as músicas executadas pelas emissoras estavam “*empanando a boa harmonia da família rio-grandense*”, além de causarem o “*desprestígio do rádio*”. O missivista argumentou que, embora houvesse na capital gaúcha “*três potentes estações rádio difusoras*”, todas elas, nos mesmos horários, brindavam os ouvintes exclusivamente com os mesmos gêneros musicais: rumbas e sambas. Em sua opinião, o número de angustiados desafetos era bem maior do que o de admiradores daqueles gêneros. Tal situação fazia com que os “*amantes da boa música – a maioria*” tivessem de escolher entre ouvir melodias que, de música, só tinham o nome ou desligar os aparelhos radiofônicos. Os programadores das emissoras locais deveriam, portanto, fazer uma escolha: ou agradar a “*mocidade dançadoira, que quer música adequada às suas folias*”, mas que representava a “*minoría*” de “*amantes dos sambas*”, ou privilegiar as famílias, “*cujos chefes são adversos a essa espécie de música*”. A solução dada ao problema dependia da boa vontade dos radialistas, e consistia na seguinte combinação: “*quando uma estação estiver no ar com música fina, esteja outra irradiando sambas*”, de modo que os ouvintes pudessem fazer a sua escolha.⁵⁹⁸ O samba até poderia ser um “símbolo de brasilidade” para os poderes públicos e a imprensa, mas, ao que parece, havia um brasileiro pouco identificado com esse gênero musical – e o alvo de sua crítica incluiu também as “rumbas”.

A programação das emissoras radiofônicas, publicada diariamente na imprensa, possibilita vislumbrar a veiculação de uma larga variedade de gêneros musicais. Tal heterogeneidade cultural colocada pelas rádios à disposição dos ouvintes permite pressupor que eles poderiam ou rejeitar ou escolher gêneros musicais para, nos dias de Momo, adaptá-los à folia. Além disso, nem tudo eram “símbolos de brasilidade” nas ondas das rádios locais. Coexistiam sambas e marchinhas de Carmem Miranda com valsas e solos de piano e violino; orquestras sinfônicas reproduzindo “música erudita” e *jazz bands* executando músicas de carnaval; Carlos Gardel cantando músicas portenhas e Lamartine Babo cantando sambas; concursos para “cantores amadores” e programas com os “melhores compositores europeus, norte-americanos e brasileiros”. E mais: operetas, valsas, tangos, rumbas, rancheiras, choros e

⁵⁹⁷ *Revista do Globo*, 31.01.1931, s/p.

⁵⁹⁸ *Correio do Povo*, 04.02.1937, p. 16.

foxes eram gêneros musicais bastante comuns nessas transmissões.⁵⁹⁹ Muitos desses gêneros eram executados pelos grupos de foliões durante suas festas carnavalescas.

“*Carnaval carioca em Porto Alegre*” foi o nome dado ao espetáculo musical realizado pela Rádio Farroupilha no cine-teatro Baltimore e que trouxe à capital gaúcha, diretamente do Rio de Janeiro, cantores como Lamartine Babo, Alzira Camargo, Moreira da Silva e Ivete Canejo. Todos cantaram ao lado de Horacina Corrêa. Naquele evento, foram apresentadas ao público porto-alegrense “*as últimas composições cariocas para o carnaval de 1937*”. Porém, entre as marchas e sambas executados havia também “*foxes*”, “*tangos*” e “*outros gêneros*”.⁶⁰⁰ Em 1940, a Rádio Gaúcha anunciou uma faixa de horário para executar o “*fox brasileiro*”.⁶⁰¹ E a própria Carmem Miranda não cantava apenas sambas e marchas: também incluía tangos em seu repertório.⁶⁰² Fazer esses apontamentos é importante no sentido de possibilitar uma visão mais matizada e menos monolítica do contexto cultural daquele período, no qual as próprias rádios atuavam como agentes da “nacionalização”, mas sem abrir mão da diversidade de suas programações a fim de agradar os ouvintes.

A programação das emissoras radiofônicas é capaz de revelar, portanto, uma larga diversidade no que se refere a gêneros musicais. Estes veículos, contudo, não eram os únicos meios de comunicação do período a disseminar em Porto Alegre um repertório cultural variado. Os cinemas também atuaram nesse sentido. E, na capital gaúcha, esses espaços eram palco para diversas atividades dos grupos de foliões,⁶⁰³ o que permite pressupor que eles

⁵⁹⁹ Para a programação das rádios locais, ver: *A Federação*, 12.02.1936, p. 05; 05.03.1936, p. 05; 04.01.1937, p. 06. *Correio do Povo*, 06.02.1935, p. 06; 04.02.1937, p. 16; 02.02.1938, p. 08; 08.02.1939, p. 08; 18.01.1940, p. 07; 21.01.1942, p. 06; 11.03.1943, p. 05. *Diário de Notícias*, 13.02.1938, p. 16; 25.01.1945, p. 03; 01.02.1947, p. 06. *Jornal do Estado*, 10.01.1940, p. 06.

⁶⁰⁰ *A Federação*, 01.01.1937, p. 42.

⁶⁰¹ *Correio do Povo*, 18.01.1940, p. 07.

⁶⁰² GARCIA, Tânica. *O “it verde... Op. Cit.*, p. 36.

⁶⁰³ Alguns exemplos: em 06 de fevereiro de 1931, o Bloco dos Fazendeiros realizou um “festival de variedades” no cine-teatro Rio Branco. No dia seguinte, seu baile estava previsto para acontecer no Salão Modelo. *A Federação*, 06.02.1931, p. 02; Já Banda Filarmônica do Faxinal efetuou uma série de atividades no cine-teatro Orfeu, na Rua Benjamin Constant. Participaram do evento o ventríloquo Guelfo, com sua Companhia de Bonecos; Horacina Corrêa e Carusinho (Alberto Dias) dos Turunas; o flautista Dante Santoro e seu “*conjunto regional*”, além de componentes do bloco Divertidos Atravessados. *Idem*, 04.02.1933, p. 06; Em 1933, depois do concurso oficial promovido pela imprensa no cine-teatro Coliseu, os proprietários do cine-teatro Capitólio realizaram seu próprio concurso carnavalesco, convidando diversos grupos da cidade. *Ibidem*, 20.02.1933, p. 02; No mesmo ano, os Turunas realizaram um “*grande festival em benefício de seus cofres sociais*” no cine-teatro Baltimore. *Ibidem*, 21.01.1933, p. 05; O cine-teatro Baltimore também serviu de palco para o festival da Orquestra Cruzeiro, com participação das sociedades Prontidão, Galantes Conquistadores e Jovem da Mocidade, bem como dos blocos Prediletos, Fazendeiros e Turunas. *Ibidem*, 09.01.1934, p. 02; No ano seguinte, o Bloco Seu Julinho se apresentou no palco do cine-teatro Orfeu. *Correio do Povo*, 03.03.1935, p. 14; Os Divertidos Atravessados realizaram um baile de carnaval no salão do cine-teatro Baltimore. *Idem*, 09.03.1935, p. 06; Em 1936, os Tesouras fizeram a coroação da rainha da agremiação no cine-teatro Palácio. *A Federação*, 20.02.1936, p. 07.

entravam em contato com os filmes da época, apropriando-se de muitas das novidades trazidas pelas “películas”.

Talvez seja possível afirmar que nenhum outro meio de comunicação estabeleceu uma intermediação tão intensa e eficaz entre o carnaval carioca e o porto-alegrense como o cinema: era através dos filmes que os festeiros locais podiam ver os instrumentos, as fantasias, as coreografias, os desfiles e as formas de organização dos foliões da capital da República. Ao longo do período pesquisado, em Porto Alegre houve – em praticamente todos os anos e coincidindo com os dias consagrados a Momo – a exibição de algum filme que tinha por tema ou o samba, ou o carnaval, ou o Rio de Janeiro ou tudo isso junto.⁶⁰⁴ Ainda assim, a programação era bastante variada.

Os filmes brasileiros não estavam sozinhos. O cinema norte-americano dominou o mercado cinematográfico na América Latina desde a Primeira Guerra Mundial. O interesse dos estúdios cinematográficos dos Estados Unidos pela América Latina estava associado à já comentada “Política da Boa Vizinhança”. Muitos filmes daquele país na década de 1940 caracterizaram-se por apresentar temas (supostamente) “latinos”; entre essas películas, destacam-se as produções estreladas por Carmem Miranda.⁶⁰⁵ Nos filmes de Hollywood, Carmem (e também sua irmã, Aurora Miranda) não era um “ícone de brasilidade”, mas representava a América Latina vista pela perspectiva norte-americana. Tais filmes podiam ter

⁶⁰⁴ A lista de filmes “nacionalistas” exibidos por ocasião (ou antecedendo) o carnaval é longa. Em 11 de janeiro de 1932, o jornal *Estado do Rio Grande* anunciou a exibição da película “*Coisas Nossas*” no cine teatro Imperial, em Porto Alegre. Tratava-se de uma “*produção nacional*”, produzida pela Casa Byington de São Paulo, anunciou um jornalista em tom patriótico. Segundo ele, seria dispensável listar todas as “*qualidades dessa produção*”, pois “*toda a imprensa já a ela se referiu [...] dando-a como a melhor que já se fez sob o céu do Cruzeiro do Sul*”. *Estado do Rio Grande*, 11.01.1932 p. 11; No ano seguinte, noticiou-se a projeção de “*O Carnaval Carioca de 1933*”. *Correio do Povo*, 08.03.1933 p. 08. “*Voando para o Rio*” foi exibido em 1935. *Revista do Globo*, 23.02.1935, p. 15; Ao que parece, a Sonofilmes foi uma das grandes produtoras cinematográficas durante a era Vargas. Em 1941, o *Correio do Povo* anunciou que foi essa empresa que “*nos deu*” os filmes “*Alô... Alô... Brasil*”, em 1937; “*Alô... Alô... Carnaval*” em 1938; “*Banana da Terra*”, em 1939; “*Laranja da China*”, em 1940, e “*Céu Azul*”, em 1941. *Correio do Povo*, 06.02.1941, p. 10; Em 1941, “*Céu Azul*” foi descrito como o “*filme folião*” que levaria para todo o Brasil os enredos e “*ritmos gostosos*” do “*carnaval que vem aí*”. Idem, 06.02.1941, p. 10; “*Não adianta chorar*” foi o “*filme carnavalesco de 1945*”, conforme anúncio na imprensa. Ibidem, 08.02.1945, p. 05; Em 1946 foi a vez de “*Brasil*”, filme estrelado por Aurora Miranda, ser exibido em Porto Alegre durante o reinado de Momo. Tratava-se do “*espetáculo mais alegre da vida brasileira pela primeira vez realizado 100% nos estúdios de Hollywood*”. Ibidem, 22.02.1946, p. 07; “*Este Mundo é um Pandeiro*” foi às telas em 1947. *Diário de Notícias*, 09.02.1947, p. 07; Em 1949, a bola da vez foi “*Pra lá de boa*”, referido como “*o grito do carnaval de 49*”. Tratava-se de um musical, “*com apresentação das melhores músicas carnavalescas*”. *Correio do Povo*, 05.02.1949, p. 10.

⁶⁰⁵ MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. p. 11-12; O *Correio do Povo* publicou um anúncio que alardeava a participação de Carmem Miranda, “*a rainha do samba no seu primeiro filme feito em Hollywood*”, “*Serenata Tropical*”, de 1943, produzido pela 20th Century Fox. *Correio do Povo*, 21.02.1943, p. 19; “*Você já foi à Bahia?*” é o título de uma produção dos Estúdios Disney na qual Aurora Miranda – irmã de Carmem – aparecia ao lado de figuras como Pato Donald e Zé Carioca. Abaixo do título do filme, consta a expressão “*let's go latin*”, conforme propaganda publicada na imprensa, indicando a associação entre símbolos de “brasilidade” e “latinitude”. Idem, 10.02.1945, p. 04.

como cenário o Rio de Janeiro, Buenos Aires ou Havana, mas isso não importava: aos olhos dos poderosos cineastas do Norte, tais cidades pareciam como quase “a mesma coisa”.⁶⁰⁶ Como se pode perceber, a produção cinematográfica veiculada em Porto Alegre era tão variada quanto a programação das emissoras radiofônicas locais no mesmo período.

Algumas películas exibidas eram (a julgar sobretudo pelos títulos) apenas filmagens dos carnavais cariocas. Nas fontes consultadas, um dos primeiros filmes desse gênero a aparecer nos cinemas da cidade foi “*O Carnaval Carioca de 1933*”.⁶⁰⁷ A respeito dessa produção, *A Federação* anunciou que se tratava de “*uma preciosa documentação do carnaval carioca*”. No filme, os porto-alegrenses poderiam ver “*os ranchos, os cordões, os blocos*”, “*caboclos, malandros e outras fantasias de sucesso*”.⁶⁰⁸ Alguns anos depois, os cine-teatros Central e Avenida exibiram, simultaneamente, o filme intitulado “*O carnaval de 1938 no Rio*”, no qual se poderia assistir aos “*grandes bailes*”, ao “*carnaval nas praias*”, ao “*curso na Avenida Rio Branco*”, aos “*grandes préstitos*”, aos “*ranchos e blocos*”.⁶⁰⁹ A produção intitulada “*O Carnaval Carioca de 1940*”, em cartaz no cine-teatro Coliseu, foi anunciada na imprensa local como uma exibição capaz de mostrar “*todos os detalhes*” dos festejos da capital federal.⁶¹⁰ Portanto, os foliões da capital gaúcha podiam realmente tomar contato com imagens “reais” (selecionadas, é claro) dos carnavais cariocas e se apropriarem, entre outros elementos, das melodias, das coreografias e das fantasias que julgassem mais adequadas.

O filme “*Alô... Alô... Carnaval*”, produzido em meados da década de 1930, buscava consolidar a presença do rádio no cinema, com a participação de cantores das emissoras radiofônicas cariocas nas telas. Além disso, a película estava repleta de cenas exaltando a beleza da “cidade maravilhosa”.⁶¹¹ Na capital gaúcha, durante os intervalos da projeção daquele filme, a *jazz band* de Paulo Coelho executava, na sala de espera do cine-teatro Imperial, as mesmas músicas da filmagem, que eram as “*últimas novidades cariocas*”.⁶¹²

A presença de uma banda em um cine-teatro executando as “novidades do Rio”, bem como a busca por aproximação entre rádio e cinema, não aconteceram somente daquela vez. “*O Samba da Vida*” foi o título de um filme produzido no final da década de 1930. Em

⁶⁰⁶ GARCIA, Tânia. *O it verde...* Op. Cit., p. 10-11; demonstrou muita clareza a respeito do contexto internacional da época ao tecer comentários relativos à imagem de “baiana estilizada” consagrada por Carmem Miranda. Ele afirmou que “*seu cartaz na terra do Tio Sam*” podia ser considerado uma “*obra de legítima e eficiente diplomacia*”, uma atitude “*absolutamente integrada no programa da Boa Vizinhaça de Roosevelt*”. *Revista do Globo*, 25.03.1944, p. 22.

⁶⁰⁷ *Correio do Povo*, 08.03.1933 p. 08.

⁶⁰⁸ *A Federação*, 09.03.1933, p. 02.

⁶⁰⁹ *Diário de Notícias*, 04.03.1938, p. 10.

⁶¹⁰ *Jornal do Estado*, 09.02.1940, p. 05; 03.02.1940, p. 07; *Diário de Notícias*, 11.02.1940, p. 08.

⁶¹¹ GARCIA, Tânia. *O it verde...* Op. Cit., p. 71.

⁶¹² *A Federação*, 17.02.1934, p. 04.

exibição no cine-teatro Coliseu, durante o carnaval, foi descrito apenas como uma produção “nacional” e que contava com as “vozes” de diversos cantores cariocas.⁶¹³ Durante os intervalos da projeção, a banda Anjos do Inferno, “conjunto carioca exclusivo da Rádio Difusora”, executava os sambas da “cidade maravilhosa” para os festejos de 1938, entoados naquele mesmo filme.⁶¹⁴

Em Porto Alegre, a película “Laranja da China” foi exibida em 1940.⁶¹⁵ Ao comentar esse filme, um jornalista do *Correio do Povo* afirmou: “Laranja da China foi feito sob medida para o gosto gaúcho”, “tudo ali é do mais genuíno carioquismo”.⁶¹⁶ Em seu ponto de vista, os “carioquismos” pareciam prezados pelos brasileiros do sul do Brasil. Os filmes “Banana da Terra”, “Laranja da China” e “Abacaxi Azul” formavam uma trilogia que, como os títulos indicam, tinha por tema “frutas tropicais”. Tais produções divulgavam para estrangeiros e nacionais uma imagem do Brasil alicerçada em símbolos como frutas, praias, matas, sambas e mulheres, todos representando a “beleza paradisíaca” e “tropical” do país, mas exclusivamente através da “cidade maravilhosa”.⁶¹⁷

Em Porto Alegre, os meios de comunicação como rádios e cinemas serviam mais como difusores de uma variedade de repertórios culturais do que como “determinantes de preferências”. Além disso, ofereciam aos espectadores e ouvintes a oportunidade de entrarem em contato auditivo e visual com o carnaval do Rio de Janeiro e com traços de uma cultura “latino-americana”. Entretanto, é necessário voltar o foco para alguns daqueles que, muito provavelmente, escutavam os programas radiofônicos e assistiam aos filmes, ou seja, para os próprios festeiros, que se apropriavam ou rejeitavam aquilo que viam e ouviam.

Os conjuntos conhecidos como *jazz bands* tiveram um papel central na difusão desta variedade de gêneros musicais em Porto Alegre, ao animarem os bailes carnavalescos da cidade ao longo de todo o período pesquisado.⁶¹⁸ Entretanto, a mera presença desses grupos

⁶¹³ *Correio do Povo*, 03.02.1938, p. 15.

⁶¹⁴ Idem, 05.02.1938, p. 09; Em 1940, foi realizado outro filme com o título “O Samba da Vida”. Exibido no carnaval daquele ano em Porto Alegre pelo cine-teatro Central, foi anunciado como um “filme cem por cento brasileiro”, conforme nota publicada no periódico oficial do Estado Novo. *Jornal do Estado*, 03.02.1940, p. 07. Também em 1940, estava em cartaz no mesmo cine Central o filme “Joujoux e os balangandans”, descrito como uma “magnífica realização da cinematografia nacional”. Assim, os porto-alegrenses poderiam ver o mesmo “espetáculo que o Rio assistiu no [Teatro] Municipal”, porém “com as vantagens propiciadas pelos recursos do cinema”. *Correio do Povo*, 07.01.1940, p. 15.

⁶¹⁵ Idem, 12.01.1940, p. 09; 16.01.1940, p. 08.

⁶¹⁶ Ibidem, 18.01.1940, p. 07.

⁶¹⁷ GARCIA, Tânia. *O it verde...* Op. Cit., p. 75.

⁶¹⁸ Alguns exemplos: para o baile realizado no Salão Modelo em 1939, o bloco das Jardineiras contou com a *Jazz Band* Rio-grandense. *Diário de Notícias*, 19.02.1939, p. 20; Em 1947, a Sociedade Independente realizou seus bailes de carnaval com a presença da *Jazz Band* Tangará. *Diário de Notícias*, 09.02.1947, p. 08; Em 1948, o Grêmio Social Cruzeiro do Sul promoveu uma “soirée-dançante”, cuja animação musical foi confiada à *Jazz Band* Tupinambá. No mesmo ano, a Sociedade Floresta Aurora realizou um baile ao som da *Jazz Band* Imperial.

em Porto Alegre (conjuntos que, como o próprio nome parece evidenciar, tinham inspiração na música norte-americana) não permite afirmar que o que eles tocavam era necessariamente *jazz*. Embora em 1939 um articulista da *Revista do Globo* tenha se lamentado, dizendo que “o resto do mundo também dança tudo que os americanos inventam”⁶¹⁹, é preciso acompanhar mais de perto o tipo de música que as *jazz bands* executavam. E isso é capaz de revelar uma enorme variedade cultural naquele contexto em que a imprensa e os poderes públicos buscavam construir um sentido unívoco para o carnaval.

Foi a partir dos anos 20 que, do Rio de Janeiro a Porto Alegre, passando pelo nordeste, disseminaram-se as “*jazz bands*”. Entretanto, como foi dito, apesar do que o nome sugere, esses grupos eram muito diversificados e executavam variados gêneros musicais.⁶²⁰ Na década de 1930, tais conjuntos já não eram novidade.

Em 1931, os Turunas fizeram anunciar, nas páginas de *A Federação*, um baile de carnaval no Salão Modelo, do qual participariam três *jazz bands*. O *Jazz Teimoso*, por sua vez, divulgou uma festa dançante naquele mesmo espaço da Colônia Africana.⁶²¹ No carnaval seguinte, uma reunião realizada pelo Bloco Espinho foi animada pela *Jazz Band Guaíba*.⁶²² Em 1935, os Turunas, através do *Correio do Povo*, anunciaram a sua “*grande festa dançante*”, novamente no Salão Modelo. O evento contaria com a participação de “*quatro conhecidas e excelentes jazz bands*”: *Cruzeiro*, *Espia Só*, *Teimoso* e *Futurista*.⁶²³ A Escola de Samba Loucos de Alegria (agremiação que em um de seus bailes dançou “*el jambo*”) realizou o batismo de seu estandarte, em 1939, ao som das músicas executadas pela *Jazz Band Cruzeiro*.⁶²⁴ No início da década de 1940, um baile de carnaval da Sociedade Floresta Aurora, na Cidade Baixa, foi animado pelo *Jazz Tupinambá*.⁶²⁵ Para se ter uma idéia da atuação das bandas de *jazz* durante o carnaval, é significativa a opinião emitida por um redator de *A Federação*. Ele lamentou-se pelo fato do músico Paulo Coelho (que freqüentava os salões da alta sociedade, mas também os bailes da Colônia Africana) ter decidido viajar com sua *jazz band* para Montevidéo e Buenos Aires em 1937. Assim escreveu o articulista: “*e logo que época ele foi escolher! Imaginem. O carnaval!*”⁶²⁶

Diário de Notícias, 09.02.1947, p. 09; Em 1949, a Sociedade Gondoleiros realizou um baile de carnaval com a participação da *jazz band* da Rádio Difusora, responsável por apresentar um “*variadíssimo repertório*”. *Correio do Povo*, 24.02.1949, p. 09.

⁶¹⁹ *Revista do Globo*, 11.02.1939, p. 01.

⁶²⁰ FENERICK, José. *Nem do...* Op. Cit., p. 44-45.

⁶²¹ *A Federação*, 27.02.1931, p. 03.

⁶²² *Estado do Rio Grande*, 13.01.1932, p. 09.

⁶²³ *Correio do Povo*, 03.02.1935, p. 07.

⁶²⁴ *Idem*, 12.02.1939, p. 09.

⁶²⁵ *Jornal do Estado*, 12.01.1940, p. 06.

⁶²⁶ *A Federação*, 07.01.1937, p. 07.

Em 1938, Paulo Coelho e sua banda viajaram novamente para a capital argentina por ocasião do tríduo momesco, e deveriam executar naquela cidade somente “*músicas populares brasileiras*”. Com o grupo, seguiram Marino Santos e Horacina Corrêa, ambos dos Turunas.⁶²⁷ Os integrantes das bandas tinham lá seus modos de entrar em contato com gêneros musicais produzidos fora de Porto Alegre ou do Brasil. E, quando voltavam, certamente traziam consigo “novidades” musicais. Não se pode esquecer que a própria Horacina Corrêa cantava tangos, entre outros gêneros, em uma rádio local.⁶²⁸ As músicas produzidas fora de Porto Alegre tinham ainda muitas outras formas de chegar à capital dos gaúchos.

Conforme nota publicada em *A Federação*, o “*nosso povo*” já estava acostumado a apreciar e a aplaudir a “*marujada*” do navio Itaité, que, com seu bloco homônimo, apresentava-se anualmente no carnaval de Porto Alegre. Em 1934, o público da cidade teve novamente, de acordo com a nota, o prazer de ver desfilar aquele interessante grupo que sempre apresentava “*lindas novidades em marchas e canções trazidas do norte do país e muitos apreciadas aqui*”. Em homenagem a seus torcedores porto-alegrenses, o Bloco Itaité anunciou a realização de uma festa no Salão Modelo. O mais interessante é que aqueles marujos, além de formarem um “bloco”, também constituíam uma *jazz band*.⁶²⁹ Os foliões da cidade não precisavam necessariamente da imprensa ou dos poderes públicos para entrar em contato com elementos culturais produzidos no restante do Brasil.

No carnaval de 1931, o *Diário de Notícias* anunciou que a cidade estava cheia de sons e todo mundo se divertia, pois as bandas, as orquestras e as *jazz bands* alegravam as ruas com “*sambas moderníssimos*”.⁶³⁰ Em Porto Alegre, a banda de *jazz* Espia Só costumava ensaiar grupos de moças e rapazes para apresentações em festivais de música, que podiam ocorrer tanto nos cinemas quanto em bailes.⁶³¹ Em 1933, aquele conjunto composto por indivíduos negros da Colônia Africana realizou um “*chá dançante*” no Salão Modelo, reservado para senhoritas “*destacadas por suas excelentes vozes*” e que soubessem cantar valsas, sambas e boladas.⁶³² Em 1936, a *Revista do Globo* anunciou que o Rei *Jazz* teve atuação destacada nos bailes de carnaval, “*embalando os pares em danças morosas e sentimentais com as melodias arrastadas de Cuba*”.⁶³³ Ou seja, além das marchas e sambas

⁶²⁷ *Correio do Povo*, 24.02.1938, p. 08. VEDANA, Hardy. *Jazz em...* Op. Cit., p. 30.

⁶²⁸ Idem, 06.02.1935, p. 06. Para a atuação de Horacina nos microfones da Rádio Farroupilha, ver: *Revista do Globo*, 12.02.1938, p. 27.

⁶²⁹ *A Federação*, 17.01.1934, p. 02.

⁶³⁰ *Diário de Notícias*, 14.02.1931, p. 11.

⁶³¹ VEDANA, Hardy. *Jazz em...* Op. Cit., p. 19.

⁶³² Diversas “*sociedades co-irmãs*” foram convidadas para esse evento, entre elas os Tesouras, da Cidade Baixa, e os Turunas, da Colônia Africana. *A Federação*, 20.01.1933, p. 03.

⁶³³ *Revista do Globo*, 14.03.1936, p. 24.

que já circulavam pelo carnaval porto-alegrense – fossem “importados” ou produzidos localmente – aquelas bandas executavam inúmeros outros gêneros musicais.

Naquele mesmo ano, os cine-teatros Rio Branco e Colombo exibiram em Porto Alegre um filme intitulado “*Rumba*”.⁶³⁴ Alguns anos depois, foi às telas a película “*Melodia cubana*”.⁶³⁵ Embora nenhum dos dois tenha recebido maiores atenções da imprensa, seus títulos são sugestivos para indicar uma possibilidade acerca do modo como fantasias cubanas, rumbas e congas (“*nada brasileiroamente carnavalescas*”, conforme a observação daquele jornalista da *Revista do Globo*⁶³⁶) poderiam chegar até a Escola de Samba Gente do Morro.

Fosse através das rádios, dos cinemas ou das *jazz bands*, circulava em Porto Alegre uma larga diversidade de gêneros musicais, inclusive durante os dias dedicados a Momo. Porém, apesar de toda essa variedade, parece que a maioria dos elementos culturais “importados” escolhidos pelos foliões porto-alegrenses para as suas festas estava associada ao Rio de Janeiro (ou ao Rio de Janeiro que eles podiam ver e ouvir). E é neste sentido que o já tão referido processo de “cariocarização” do carnaval local não pode ser interpretado apenas como uma “imposição vertical” por parte do Estado ou da imprensa, devendo-se se levar em conta, igualmente, uma série de outros trânsitos culturais e relações mais “horizontais”.

De acordo com Hardy Vedana, os marinheiros que trabalhavam nos vapores da Companhia Costeira de Navegação realizavam uma espécie de intercâmbio cultural entre o sul e o sudeste do Brasil. Tal Companhia era responsável pela rota Rio de Janeiro-Porto Alegre, a “*forma mais rápida de ligação*” entre o sul e os “*centros mais avançados*”. Através dela, por exemplo, os integrantes do Espia Só ficaram sabendo que esse nome não era exclusividade local, mas compartilhado com outras bandas do centro do país. Também através dessa rota, Albino Rosa (músico que atuava junto aos Turunas) fazia vir do Rio de Janeiro diversos arranjos musicais para o grupo Espia Só, pois ele tinha amigos que trabalhavam na Companhia Costeira.⁶³⁷

A *Jazz Band* Espia Só costumava tocar nos ensaios dos grupos carnavalescos, para que os blocos pudessem aprender as “*músicas em voga*”.⁶³⁸ Em 1934, a Sociedade Prontidão, composta por negros da Cidade Baixa, convidou aquela banda para marcar as danças de seu baile “*com repertório recentemente chegado da capital da República*”.⁶³⁹ No mesmo ano, a Sociedade Independência realizou um baile à fantasia no Salão Odeon, na Rua Benjamin

⁶³⁴ *A Federação*, 18.02.1936, p. 05.

⁶³⁵ *Jornal do Estado*, 09.01.1940, p. 07.

⁶³⁶ *Revista do Globo*, 28.02.1942, p. 31.

⁶³⁷ VEDANA, Hardy. *Jazz em...* Op. Cit., p. 16.

⁶³⁸ Idem.

⁶³⁹ *Diário de Notícias*, 18.02.1934, p. 10.

Constant, nº 1882, Quarto Distrito. Para animar o evento, foi contratada uma *jazz band* (não referida) que executaria um “*variado número de músicas recém chegadas do Rio*”.⁶⁴⁰ No início da década de 1940, o Clube Recreativo São João, composto por imigrantes europeus e também localizado no Quarto Distrito, contou com a *Jazz Band Guarani*, a qual executou um “*variado repertório recém chegado*” da então capital federal.⁶⁴¹ Como se pode perceber, esses grupos tinham uma intensa e importante atuação na “importação” das músicas produzidas na capital da República, as quais eram esperadas e consumidas avidamente por foliões locais.

Os sambas e as marchas cariocas, entretanto, não dependiam necessariamente das bandas de *jazz* (ou de qualquer grupo de foliões) para chegar a Porto Alegre. As grandes indústrias de discos colocavam os gêneros musicais produzidos no centro do país em contato com os foliões da cidade que pudessem pagar por discos de vinil. Em 1932, por exemplo, a *Revista do Globo* anunciou que “*a música popular do Brasil*” estava recebendo a divulgação que merecia. De acordo com o periódico, isso acontecia devido à atuação das “*empresas fabricantes de discos*”, como a Victor, a Columbia, a Odeon, a Parlofone e a Brunswick – nenhuma delas brasileira, mas todas com “*filiais no nosso país*”. Por conta dessas empresas, registrou o jornalista, “*mal nasce um samba no Rio e São Paulo – já logo os discos o vulgarizam desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul*”.⁶⁴² Em meados da década de 1930, a própria empresa Victor divulgava a presença de seus discos em Porto Alegre: todos os vinis anunciados eram de sambas e marchas cariocas, em sua maioria de Carmem Miranda.⁶⁴³

Embora o Rio de Janeiro fosse inegavelmente – como resultado de uma série de relações “verticais” e “horizontais” – um paradigma para os folguedos carnavalescos porto-alegrenses, isso nem sempre era bem visto. No início da década de 1930, o *Diário de Notícias* publicou a carta de um folião indignado com as canções carnavalescas locais. Ele questionou se os porto-alegrenses eram mesmo capazes de fazer músicas próprias, pois, em sua opinião, “*quando cantam uma canção melhorzinha aqui, no Rio já foi cantada dois ou três anos antes*”. Para ele, o carnaval de Porto Alegre era sempre a mesma repetição, “*sempre a mesa insuportável música dos anos anteriores*”.⁶⁴⁴ Segundo esse festeiro, a imitação não era algo positivo, ao contrário, ela mantinha a festa porto-alegrense permanentemente atrasada em relação à carioca. No ano seguinte, entretanto, o jornalista Juca de Abreu, daquela mesma

⁶⁴⁰ Idem, 10.02.1934, p. 10; O endereço do referido Salão Odeon foi encontrado em uma outra nota, intitulada “Grupo Recreativo Flor da Zona” referente à agremiação homônima que, naquele mesmo local, realizou um baile com a presença da *jazz band* Real. *Estado do Rio Grande*, 14.01.1932, p. 09.

⁶⁴¹ *Correio do Povo*, 21.01.1942, p. 07.

⁶⁴² *Revista do Globo*, 26.03.1932, s/p.

⁶⁴³ *Diário de Notícias*, 03.03.1935, p. 03.

⁶⁴⁴ Idem, 21.01.1932, p. 04.

folha, manifestou opinião diferente. De acordo com ele, os foliões locais estavam se “aperfeiçoando no estilo carnavalesco da população carioca”. Por esse motivo, naquele ano, as letras foram “modificadas” e desfilaram “lindos blocos”, com suas “fantasias deslumbrantes”.⁶⁴⁵ Como se pode perceber, não houve um consenso entre esses dois pontos de vista quanto à positividade ou negatividade da apropriação local do carnaval da capital da República; entretanto, uma coisa parecia indiscutível: o Rio de Janeiro era, de fato, o modelo para grande parte dos foliões porto-alegrenses.

Em fevereiro de 1936, o compositor dos Turunas, Alberto Dias, foi à redação do jornal *A Federação* pronunciar-se acerca de sua participação no carnaval daquele ano. Declarou que sua única contribuição seria o samba “*Quarta-feira*”. Segundo alguns (desconfiados) homens da imprensa que a ouviram, a melodia possuía o mesmo “estilo” de uma outra, intitulada “*Na aldeia*”, que o compositor carioca “*Silvio Caldas gravou em discos e que fez barulho no Rio em 1934*”, advertiu um dos jornalistas.⁶⁴⁶ Embora não tenha ficado esclarecido se, de fato, tratava-se de um plágio, pareceu evidente aos articulistas que havia uma certa semelhança entre a canção porto-alegrense e a carioca.

O caráter de modelo do carnaval do Rio de Janeiro estava no cerne de outras opiniões divergentes. Um jornalista do *Diário de Notícias*, por exemplo, perguntou a seus leitores: “*quem foi que disse que o samba é só do carioca?*”. E ele mesmo tratou de responder. Usando como exemplo o já referido compositor Alberto Dias, concluiu que os gaúchos também gostavam do samba e sabiam fazê-lo; afinal, “*Caruzinho não é carioca, é rio-grandense*” e suas composições eram “*de fato, bem do morro*”, estavam cheias de “*ares da Favela*” e os “*malandros*” iam gostar, afirmou.⁶⁴⁷ Alberto Dias foi tomado como exemplo de que o rio-grandense estava à altura do carioca no quesito samba. Entretanto, esse ponto de vista também podia apresentar dissonâncias. Uma marcha carnavalesca, cujo autor chamava-se Ovídio Chaves, tinha os seguintes versos: “*Ser malandro/É do gaúcho ter vantagem*”.⁶⁴⁸ Impossível saber se o autor associava a imagem do malandro ao carioca (em particular) ou ao brasileiro (em geral); é certo, porém, que a imagem do malandro foi vista por ele como superior à do gaúcho: houve uma hierarquização.

Em 28 de janeiro de 1934, a comissão organizadora do carnaval na Avenida Oswaldo Aranha, Bairro Bom Fim, mostrava-se orgulhosa de suas próprias ações para realizar a festa, conforme anúncio do *Diário de Notícias*. Seus integrantes estavam fazendo de tudo para que

⁶⁴⁵ Ibidem, 26.02.1933, p. 06.

⁶⁴⁶ *A Federação*, 12.02.1936, p. 05.

⁶⁴⁷ *Diário de Notícias*, 08.02.1934, p. 08.

⁶⁴⁸ Idem, 02.02.1934, p. 10.

um “*Rancho Carnavalesco do Rio de Janeiro*” pudesse participar da folia naquela artéria. A comissão ainda não sabia qual rancho aceitaria viajar até Porto Alegre, mas tinha certeza de que seria “*um dos melhores [da] capital da República*”. Além disso, seus integrantes gabaram-se de (supostamente) serem os primeiros a cogitarem a possibilidade de trazer à capital gaúcha um rancho da capital federal, principalmente porque se sabia que os ranchos cariocas eram “*completamente diferentes*” dos que desfilavam em Porto Alegre. Por isso, a comissão concluiu, em nota publicada na imprensa, que sua empreitada estava destinada a obter sucesso.⁶⁴⁹ Alguns dias depois, aquele grupo de organizadores fez saber, através das páginas de *A Federação*, que um “*legítimo rancho carioca*”, denominado “*Barulho*”, participaria dos festejos naquela avenida. Para sua vinda a Porto Alegre, a comissão contou com a intermediação e a ajuda do jornal *A Noite*.⁶⁵⁰

Porém, nem todos os festeiros da cidade acharam grande coisa o esforço daquela comissão. Os membros da Sociedade Dragões de Ouro, com sede na Cidade Baixa, produziram uma marcha através da qual ironizaram a atitude tomada pela comissão de organizadores do carnaval na Avenida Oswaldo Aranha. Um trecho da música dizia o seguinte:

“O Bom Fim muito promete
Creio não sejam patocas
E um rancho que pinte o sete
Composto de cariocas
Cá na Cidade Baixa
Gasta-se prata da casa
Nela a coisa vai ou racha
E nada de estranha brasa”.⁶⁵¹

Além de fazer pressupor certa desarmonia entre foliões de diferentes regiões da cidade, a letra revela uma crítica à importação dos folguedos cariocas. Para aqueles foliões, o carnaval da Cidade Baixa podia contar com “*prata da casa*” e dispensar a “*estranha brasa*”. Os pontos de vista acerca da importação carioca nem sempre eram consensuais.

No ano seguinte, reforçando o coro dos que ficavam ao lado do carnaval local contra as “importações” do Rio, um jornalista questionou: “*para que contratar embaixadas cariocas, com sua especialização em carnaval, para vir ensinar à nossa gente o abecedário do divertimento e da alegria espontânea?*”.⁶⁵² Tal ponto de vista parecia manifestar a concepção de que os porto-alegrenses não precisariam ser ensinados pelos cariocas a fazer carnaval: já

⁶⁴⁹ Ibidem, 28.01.1934, p. 14.

⁶⁵⁰ *A Federação*, 30.01.1934, p. 06.

⁶⁵¹ *Diário de Notícias*, 06.02.1934, p. 09.

⁶⁵² Idem, 05.03.1935, p. 07.

sabiam fazê-lo de forma “espontânea”. Essa espontaneidade, entretanto, muitas vezes se voltava para o Rio de Janeiro como fonte de inspiração para a festa local.

Se os poderes públicos e a imprensa eram responsáveis pela “cariocarização” do carnaval de Porto Alegre, os foliões, por sua vez, também tratavam de dar suas contribuições a esse processo. Esse foi caso de Gumercindo Amaral, mais conhecido como “Mulatão”, compositor e ensaiador do bloco Divertidos Atravessados, que tinha sede na Rua Laurindo, nº 108. Em 1939, um jornalista do *Correio do Povo* teceu alguns comentários em relação à atuação de Gumercindo no carnaval:

“Mulatão havia desaparecido da cidade. Transferiu a sua atividade burlesca para a Cidade Maravilhosa. Lá esteve algum tempo, sempre entre os foliões, inventando coisas... Mas Mulatão voltou a Porto Alegre. [...] Isso quer dizer que teremos novidades boas para o nosso carnaval de rua. [...] E Mulatão vem com idéias novas, influenciado pelo espírito 100 por cento momesco dos cariocas”.⁶⁵³

Infelizmente, o trecho não refere, afinal, quais eram as novidades trazidas do carnaval do Rio de Janeiro. Mas sugere que havia apropriações sendo realizadas pelos próprios foliões. De qualquer modo, é inquestionável que o carnaval carioca exercia fascínio sobre muitos festeiros locais.

Há um indício de que até o bloco dos Náuticos – um grupo humorístico – tomava o Rio de Janeiro como modelo. Em 1941, um de seus integrantes, chamado Darcy Vignoli, mereceu a atenção do *Correio do Povo* após realizar uma viagem:

“chegado anteontem do Rio, trouxe no interior de uma pasta misteriosa diversos figurinos, atualidades de sensação em Copacabana e no Flamengo e que no momento constituem o ponto alto da moda carioca, tendo fornecido o material em questão para Cacalo, encarregado do vestiário do Bloco dos Náuticos”.⁶⁵⁴

Essa apropriação local das “novidades” do carnaval carioca não tomava por alvo somente “figurinos”. As “atualidades de sensação” poderiam ser outras, e incluir também certos instrumentos. Nesse sentido, as memórias de um folião local podem ser bastante significativas.

O carnavalesco Hemetério de Barros conta que, em 1940, foi levado por um amigo à Avenida Madureira, no Bairro Santana, em Porto Alegre, onde conheceu várias pessoas. Barros tinha a intenção de fundar um bloco de carnaval, e acabou sendo escolhido pelos novos amigos para ser seu presidente, já que a idéia partira dele. Naquele ano organizou-se o Grupo Carnavalesco Bambas da Orgia. Conforme as memórias de Hemetério, portanto, o Bambas da Orgia, atualmente uma escola de samba, foi criado como “grupo”, não como “escola”. Ainda de acordo com suas lembranças, “no carnaval de 1940, no Rio de Janeiro, a

⁶⁵³ *Correio do Povo*, 01.02.1939, p. 08.

⁶⁵⁴ *Idem*, 01.02.1941, p. 07.

cuíca era um instrumento de enorme sucesso nas organizações carnavalescas. Achávamos sensacional aquele som diferente dentro de nosso samba". Entretanto, como não havia cuícas em Porto Alegre, Barros e seu grupo solicitaram a uma empresa de instrumentos musicais – intitulada Valcaregi, situada na Rua João Alfredo – a construção de uma. Hemetério afirmou que aquela foi a primeira cuíca no carnaval da capital gaúcha.⁶⁵⁵

O processo de apropriação do carnaval carioca por diversos foliões porto-alegrenses tinha repercussões diretas sobre os instrumentos e fantasias utilizados pelos tradicionais blocos, como sugerem os casos descritos acima. Além disso, tal “importação” gerou transformações na própria forma de organizar os grupos, afinal as escolas de samba eram uma invenção carioca, não porto-alegrense. Os blocos não desapareceram da cidade, mas há indícios de que, sob influência carioca, sofreram modificações. Em 1939, um jornalista dava outros indícios nesse sentido. Em sua opinião, os “*grandes blocos e ranchos [...] desorganizaram-se e os que permaneceram tiveram suas estudantinas reduzidas, assim como o número de participantes*”.⁶⁵⁶ Ainda assim, os blocos continuaram a predominar na cidade.

Um jornalista da *Revista do Globo*, depois de assistir os desfiles de 1941, decretou que aquele era o “*autêntico carnaval*”, com grupos que executavam guizos, tambores e instrumentos de flandres e zinco.⁶⁵⁷ No tríduo momesco do ano seguinte, um redator daquela mesma revista publicou uma nota referente ao grupo carnavalesco Escola de Samba da Melodia. Em suas palavras, alguns dos integrantes do grupo, como “*Tidi, Moso e Perereca*”, eram capazes de emprestar “*uma esplêndida variação de tons ao ritmo do ‘Escola da Melodia’*. *Eles fazem parte da ‘cozinha’*. *No bloco não há instrumentos de sopro*”.⁶⁵⁸ A parte dos ranchos e blocos composta pelos músicos, antes denominada “estudantina”, recebeu, naquele caso, uma denominação associada aos instrumentos de percussão: “cozinha”. Os componentes da escola dirigida por mestre Belão não executavam metais: o seu forte era a bateria.

Não se trata de dizer que instrumentos como tambor, tamborim, pandeiro e caixeta; e seus ritmos, como samba, batuque ou batucada, já não existissem no carnaval porto-alegrense antes do período aqui abordado. A peculiaridade das décadas de 1930 e 1940 é que esses instrumentos e suas sonoridades estavam sendo mais valorizados do que antes pelos poderes públicos, pela imprensa e pelos foliões. Tais instrumentos estavam sendo associados à produção do samba, gênero musical visto pelos jornalistas e pelas autoridades constituídas

⁶⁵⁵ BARROS, Hemetério. *Memórias de...* Op. Cit., p. 13-14.

⁶⁵⁶ *Correio do Povo*, 21.02.1939, p. 10.

⁶⁵⁷ *Revista do Globo*, 08.03.1941, p. 42.

⁶⁵⁸ Idem, 28.02.1942, p. 44.

como “nacional por excelência”. Entretanto, o fato da Escola da Melodia não possuir instrumentos de sopro mostra que os componentes daquele grupo também preferiam os instrumentos de percussão. Aquele era, pois, um momento de coexistência entre diferentes instrumentos e suas respectivas sonoridades.

Os grupos de foliões porto-alegrenses que tomavam o carnaval carioca como modelo tinham sempre “algo novo” a introduzir nos folguedos locais. Embora o Rio de Janeiro tenha sido o paradigma carnavalesco nacional desde o início da década de 1930, somente depois do Estado Novo os indícios de mudança nos grupos locais ligados a essa “importação” ficaram mais claros. Alguns jornalistas passaram a manifestar um certo saudosismo em relação aos carnavais de “antigamente”. O processo de “cariocarização” do carnaval local teria sido tão “eficiente” que, em 1945, um articulista decretou em tom pessimista: “*o espírito de imitação trouxe tudo quanto é típico do carnaval carioca – pandeiro, cuíca, escola de samba, camisa de malandro*”. Por esse motivo, concluiu que o tríduo momesco local “*tornou-se uma cópia arranjada do carnaval do Rio*”.⁶⁵⁹ Mais uma vez, a apropriação da festa gerou dissonâncias. No ano seguinte, um jornalista observou a saída dos grupos de foliões para as ruas durante os dias de festa. Em sua opinião, os “*blocos e ranchos*”, além dos “*saudosistas dos bons tempos em que Deus Momo de fato reinava nas ruas da cidade*”, foram capazes de gerar “*animação*”. Entretanto, não se mostraram capazes de reviver o “*velho carnaval*”.⁶⁶⁰ Ou seja, em meados da década de 1940, esse jornalista considerou que os folguedos tinham mudado tanto que nem os antigos blocos, ranchos e saudosistas eram capazes de reviver as formas e o “espírito” da antiga folia.

Em 1948, um redator da *Revista do Globo* declarou: “*há os saudosos das grandes orquestras carnavalescas de antigamente. Mas o Carnaval de hoje, mais prático e puro, apóia-se quase que somente no ritmo*”.⁶⁶¹ Depois do Estado Novo, a percepção das (nem tão) novas sonoridades levava alguns jornalistas a estabelecer uma distinção entre o “passado” (estudentinas e orquestras carnavalescas) e o “presente” (carnaval “prático”, “puro” e baseado no “ritmo”), deixando claro que sentiam saudades das antigas formas de praticar a festa. E eles não eram os únicos.

Em 1950, dois antigos (e famosos) foliões dos Turunas⁶⁶² decidiram fundar um “rancho”. Assim, Caruzinho e Marino Santos fundaram o Rancho das Reminiscências.

⁶⁵⁹ *Correio do Povo*, 07.02.1945, p. 08.

⁶⁶⁰ *Diário de Notícias*, 07.03.1946, p. 08.

⁶⁶¹ *Revista do Globo*, 13.03.1948, p. 40.

⁶⁶² Na segunda metade da década de 1940, já não foram encontradas informações sobre os Turunas.

Criaram uma estudantina e realizaram visitas aos periódicos do Centro da cidade.⁶⁶³ Com isso, tentavam reviver “antigas” formas de organização festiva e práticas de interação com a imprensa. Através do *Diário de Notícias*, fizeram um convite endereçado tanto aos músicos e cantores “novos” quanto aos da “velha guarda” para ingressarem na estudantina e no coral daquele rancho.⁶⁶⁴ O próprio nome do grupo deixa transparecer sua intenção saudosista: “reminiscências”, ou seja, “rancho das memórias”, daquilo que se conserva nas lembranças. Nesse sentido, uma nota publicada no *Diário de Notícias* foi exemplar. Dizia ela: “*como o seu nome indica, o ‘rancho das reminiscências’ espera fazer reviver [...] os grandes carnavais populares de antanho*”.⁶⁶⁵ Na mesma direção, um jornalista declarou que aquele grupo era “*o retrato dos verdadeiros cordões dos tempos idos*”.⁶⁶⁶ Esta ênfase no caráter positivo das “reminiscências” de “tempos idos” indica que o carnaval da cidade não era mais sentido como o mesmo e, isso, para muitos, dava ensejo a saudosismos e lamentações.

Foi o já referido Capitão Da Matta que, nas páginas do *Diário de Notícias*, ofereceu um ponto de vista capaz de sintetizar as mudanças que ocorreram nas formas de organização dos grupos de foliões porto-alegrenses. Em sua opinião, foi exemplar a atitude de Carusinho e Marino dos Santos ao formarem “*um bloco tentando recordar os carnavais passados*”, com “*vários músicos*” e “*números bem ensaiados*”. Atitudes como essa, segundo ele, seriam capazes de reviver “*os êxitos foliônicos do passado*”. Da Matta, porém, mostrou-se mais enfático do que isso em sua condenação às novas sonoridades e ritmos presentes no carnaval da capital gaúcha. Sem mencionar diretamente as escolas de samba, fica implícito que ele as estava criticando. Eis as suas considerações:

“Muitos blocos, é certo, ferem o silêncio noturno com o ritmo de seus tamborins. Acontece, porém, que a maioria deles esqueceu-se, há muito tempo, das alegres músicas da época, para se deixar levar, apenas, pelo soar mudo dos tamborins e pelo ruído estridente de um apito de juiz de futebol. De música, propriamente, quase nada. Ou então músicas originais dos ensaiadores do bloco, as quais raras vezes conseguem despertar o entusiasmo do público, que já nem se para nas calçadas para assistir os insossos desfiles. Ora, foliões, vamos despertar para a realidade? Por que não cantar as músicas já consagradas, que estão na boca do povo? Por que não contar com entusiasmo, ao invés da impertinente bateção de caixa, inexpressiva e sem comunicabilidade? Não há nada que entusiasme tanto que uma boa música cantada por muitas vozes”.⁶⁶⁷

O autor percebia as transformações pelas quais passavam os grupos de foliões, seus ritmos e sonoridades, de forma negativa. As menções à “*impertinente bateção de caixa*”, ao “*soar mudo dos tamborins*” e ao “*ruído estridente de um apito de juiz de futebol*” permitem

⁶⁶³ *Correio do Povo*, 02.02.1950, p. 08.

⁶⁶⁴ *Diário de Notícias*, 10.02.1950, p. 07.

⁶⁶⁵ *Idem*, 05.02.1950, p. 13.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, 24.02.1950, p. 07.

⁶⁶⁷ *Correio do Povo*, 07.02.1950, p. 08.

pressupor que Da Matta estava fazendo referência às escolas de samba. O certo, porém, é que ele se posicionou a favor das antigas formas, como blocos com estudantinas, coros e músicas próprias, as quais, na sua opinião, seriam mais capazes de entusiasmar o “povo”.

De qualquer forma, não se pode caracterizar a segunda metade da década de 1940 através de uma explicação etapista, segundo a qual diferentes formas carnavalescas e musicais se sucederiam (e “evoluiriam”) ao longo do tempo. Os grupos carnavalescos que contavam com estudantinas coexistiam com as escolas de samba – e, inicialmente, inclusive, também algumas delas possuíam estudantinas. Ainda assim, a partir de meados daquela década, alguns jornalistas e foliões decretaram que os blocos eram “coisa do passado” e, por isso, em diversas situações, manifestaram saudosismo. Isso estava associado às “novidades” geradas pelas “importações do carnaval carioca”. As novas formas dividiam espaço com as antigas, mas o fascínio que o carnaval do Rio de Janeiro exercia sobre a maioria dos foliões de Porto Alegre mostrava-se mais forte do que a capacidade de alguns em fazer reviver algo que lhes parecia uma “tradição corrompida” – a de produzir músicas próprias, organizar coros e ensaiar estudantinas. Os “saudosistas dos carnavais de antigamente” eram pessoas que pareciam não perceber que a apropriação do carnaval carioca também constituía uma “tradição local”.

No mesmo ano em que o capitão Da Matta emitiu seus pontos de vista, foi realizado um concurso carnavalesco no cinema Castelo. O evento contou, segundo um jornalista do *Correio do Povo*, com “os legítimos representantes do melhor carnaval do mundo: a Escola de Samba de Jacarepaguá, do Rio de Janeiro”.⁶⁶⁸ A “importação” continuava...

⁶⁶⁸ Idem, 04.02.1950, p. 07.

Considerações finais

O carnaval não possui, como quer o senso comum (e parte da bibliografia especializada), uma “essência” capaz de defini-lo em qualquer tempo ou lugar, seja como “válvula de escape”, seja como festa de “inversão” da ordem social e dos valores morais. Esses são apenas alguns dos muitos aspectos possíveis da festa, e que sempre demandam historicização. Todavia, existe ainda um outro essencialismo, tão poderoso quanto aqueles, e que também veio a se tornar senso comum: parece que o carnaval não pode ser qualificado através de outro adjetivo que não o de *popular*. Tal caracterização, além de essencialista, é apriorística, pois pressupõe que, antes mesmo de se proceder à pesquisa histórica, o que vai ser encontrado é sempre um “carnaval popular” (ou uma eterna festa de “inversão”). Nesse sentido, focar as práticas carnavalescas das elites porto-alegrenses ao longo das décadas de 1930 e 1940 foi uma opção metodológica que se mostrou duplamente significativa. Primeiro, ao invés de “inversão”, foi possível perceber que a intensificação de segregações e a manutenção de hierarquias estavam presentes nos dias de festa, sendo explicitamente acionadas por essas elites nos bailes que organizavam em suas agremiações privadas. Segundo, focar as práticas festivas daqueles que atribuíam a si mesmos um lugar “superior” na sociedade contraria a própria construção simbólica que, naquele mesmo período, tentava fazer crer que a “essência” do “carnaval brasileiro” era a de ser uma festa das “classes populares”.

Significativamente, as elites não costumavam classificar a si mesmas ou suas próprias festas como “populares”; logo, do ponto de vista dos membros dos círculos sociais mais privilegiados, esse adjetivo servia para designar as práticas carnavalescas dos “outros”. O carnaval era (e continua sendo) uma tradição colocada à disposição de diferentes grupos sociais. E esses “outros” – os “populares” – faziam usos próprios e muitos distintos das tradições burlescas: os fazedores de riso e de críticas direcionavam sua participação na festa para a realização de sátiras e deboches; os homens vestidos de mulher manifestavam ambigüidades de gênero geradoras de dúvidas e de posturas moralistas; os ensaiadores de blocos, ranchos e cordões, tão preocupados com suas estudantinas, fantasias e músicas próprias, encontravam no carnaval um momento para cuidar da imagem pública de suas agremiações (e da sua própria), através de *performances* que primavam pela disciplina, beleza, qualidade e outros valores que, para eles, certamente não eram pouco importantes. Se a festa era a mesma, seus usos eram muito diversificados. Havia até quem se dispunha a sair

às ruas vestido de “jeca” para encenar casamentos na roça durante os dias de carnaval. E as formas de participação festiva não se encerravam por aí.

Através da prática dos corsos – atividade burlesca com alta visibilidade pública – as elites de Porto Alegre pretendiam celebrar a si mesmas como “elites”. Entretanto, a realização de desfiles em cima de automóveis foi apropriada por outros grupos sociais, que os realizavam com os tipos de veículos que lhes fossem acessíveis – ao que parece, principalmente caminhões. É difícil afirmar com certeza se a presença dos corsos em diferentes bairros de Porto Alegre indica a eficácia da pregação pedagógica das elites sobre as práticas festivas das camadas sociais mais baixas da cidade. É certo, porém, que para os festeiros pouco abastados, pouco reconhecidos, pouco noticiados, os corsos (realizados ao seu modo, de acordo com suas condições sociais) constituíam uma forma de serem vistos, reconhecidos e, talvez até, de receberem pequenas notas na imprensa.

Nos dias de carnaval, a identidade das elites que se refugiavam nos salões havia se constituído, como se disse muitas vezes ao longo desse estudo, por oposição e diferenciação em relação aos foliões das ruas. E os corsos também eram bastante úteis nesse esforço por distinção. Porém, talvez fosse difícil para as massas em geral se identificarem com os ideais de grupos sociais que buscavam, precisamente, se diferenciar e se distanciar delas. Nesse sentido, são extremamente significativos os palavrões, as obscenidades, as gracinhas e até os toques desrespeitosos efetuados por certos “moços bonitos atrevidos”: era para as mulheres dos clubes do Centro, as respeitáveis senhoras e senhorinhas das “sociedades”, cujas festas evidenciavam nos jornais os critérios de sua seletividade, que os tão indesejáveis meninos pronunciavam (e tocavam) o que bem entendiam. Eles reagiam contra certos corsos, pois dificilmente se identificariam com aquelas pessoas que circulavam em *landeaus*, *sedans* ou *fords* de bigodes e muito menos se reconheceriam naquelas teatralizações de superioridade (e estes meninos até recebiam o apoio de outros foliões das ruas que, aos gritos de “Não pode!”, hostilizavam os policiais encarregados de prender os “atrevidos”).

As linhas de exclusão social que fragmentavam o espaço urbano porto-alegrense durante todo o ano eram reproduzidas nos dias de festa. Territórios como a Ilhota, a Colônia Africana e o Areal da Baronesa eram espaços que os poderes públicos municipais (e boa parte dos jornalistas) pretendiam ver suprimidos da cidade – junto com os seus moradores. A análise realizada sobre determinados espaços da capital gaúcha fez perceber a existência de um processo de descaracterização dos antigos territórios referenciais para muitos foliões – principalmente negros. A Ilhota “desapareceu”. O Areal da Baronesa passou a fazer parte dos atuais bairros de classe média Praia de Belas e Menino Deus. A Colônia Africana passou a se

chamar Bairro Rio Branco. Esse mesmo processo incluiu ainda determinadas ruas da Colônia, pois seus antigos nomes foram substituídos por novos, em homenagem aos integrantes das elites políticas locais. Tal “substituição” também envolveu muitos dos seus moradores.

Mas a presente dissertação não pretendeu apenas analisar esta relação entre “desenvolvimento urbano” de Porto Alegre e descaracterização (ou “sumiço”) dos referidos territórios; ela buscou, principalmente, identificar os estigmas, preconceitos e marginalizações que pesavam sobre estes espaços, suas práticas festivas e seus moradores, e compreender como esses últimos encontraram no carnaval um momento propício para combater e reverter tais visões depreciativas. Tratava-se de mais um uso possível dos dias consagrados a Momo.

A realização de festas exclusivas para “sócios” e “excelentíssimas famílias” não era um monopólio das elites: muitos foliões menos “nobres”, incluindo negros, criaram suas próprias sedes e salões em determinadas regiões da cidade, conquistando a legitimidade e a deferência de serem classificados como “sociedades”, epíteto geralmente utilizado para referir os clubes e agremiações das círculos sociais brancos mais abastados. Entretanto, os eventos em recintos fechados não haviam deixado de operar distinções étnicas e de classe: negros e brancos pobres não costumavam freqüentar as mesmas festas das elites brancas locais. Além disso, não era qualquer associação composta por gente de pele escura que recebia maiores atenções da imprensa ou adjetivos como “aristocrático” e “excelentíssimo” por parte dos jornalistas. Isso evidencia não só distinções narrativas na hora de noticiar os grupos de foliões, mas também hierarquias entre os grupos carnavalescos que conseguiam ou não esse tipo de referência, que podiam ou não contar com sedes próprias, que tinham ou não possibilidade de realizar cursos. De outro lado, essas desigualdades, que também estavam presentes entre os grupos negros, não impediam que os integrantes de diferentes agremiações freqüentassem, muitas vezes, as mesmas festas. Pelo contrário, os bailes realizados por sociedades co-irmãs eram bastante comuns, revelando redes de sociabilidade que uniam os moradores de um mesmo território ou os pequenos grupos de foliões em torno das agremiações maiores.

A grande contradição presente nos carnavais da cidade ao longo do período pesquisado era aquela que estabelecia uma oposição entre a “centralização” e a “dispersão” dos festejos. Em outras palavras: muitos foliões que desfilavam nos concursos organizados pelos jornalistas (com auxílio dos poderes públicos) eram oriundos de territórios que as “autoridades competentes” viam como indesejáveis ao longo do ano. Se, por um lado, os festeiros da cidade tinham suas próprias formas de organizar os folguedos, em seus próprios espaços, também havia, por outro, os jornalistas que tentavam “administrar”, “orientar”,

“sugerir”, “estimular” e “burilar” as formas de participação no carnaval centralizado. Tratava-se de uma postura civilizatória diante dos foliões. Num primeiro momento, a imagem de principais organizadores do carnaval recaiu sobre os jornalistas; depois, foi a vez dos poderes públicos. Ainda assim, em nenhum momento eles deixaram de atuar em conjunto.

Através desta postura civilizatória e nacionalizante, os poderes públicos e os homens da imprensa tentavam construir um amplo sentido para a festa: ela deveria ser a manifestação de um “espírito nacional” – e um bom exemplo disso ficou claro naqueles anos em que os folguedos foram denominados “Carnaval da Vitória”. Segundo tal concepção, o tríduo momesco deveria ser um momento para demonstrações de civismo e patriotismo. Tanto no período em que os homens da imprensa “tomaram a si” a organização dos festejos, quanto no momento em que o Estado assumiu a tutela do carnaval, as comissões julgadoras, com seus programas e suas exigências, buscavam incutir nos foliões ditos “populares” disciplina, obediência e a necessidade de preparação prévia para desfilar. Assim, eram constituídos os requisitos para a escolha dos “melhores blocos”. Nesse processo, os grupos de foliões, seguidamente, passavam a assumir as formas mais valorizadas pelos jurados, mas, em contrapartida, ao cumprir as regras e satisfazer o gosto dos jornalistas, recebiam espaço nos jornais, elogios e notoriedade. Muitos foliões, de fato, manifestavam nacionalismo em suas composições ou adotavam certos “símbolos de brasilidade” em suas fantasias de “malandro” e de “baiana”. Afinal, diante de tantos incentivos, “palpites”, censuras e normas, talvez não restasse muitas outras possibilidades àqueles que quisessem fazer uso da visibilidade oferecida pela imprensa, senão manifestar ufanismo.

Mas não era somente em corsos, blocos, ranchos e cordões que se organizavam os festeiros porto-alegrenses, assim como não havia apenas sambas e marchinhas animando os bailes da cidade. Rumbas, congas, foxes, tangos, emboladas, músicas em “estilo cubano” coexistiram com escolas de samba e, também, com *jazz bands* que executavam as “últimas novidades do carnaval carioca”. Apesar dessa diversidade cultural, havia uma preferência por tomar os festejos do Rio de Janeiro como paradigma festivo. Os filmes de carnaval faziam circular entre os foliões porto-alegrenses as fantasias, as músicas e as novidades da capital da República. Se as escolas de samba surgiram em Porto Alegre no contexto do Estado Novo, não se pode dizer que foram mera “imposição estatal”: os foliões já estavam acostumados a “observar” e a realizar apropriações dos festejos da “cidade maravilhosa”.

Os festeiros e os usos da festa, como se viu ao longo desse estudo, eram bastante variados. Entretanto, os poderes públicos e os homens de jornal tendiam a ver nas práticas carnavalescas sempre as mesmas coisas: manifestação popular, símbolo de nacionalidade,

momento de igualdade entre os diferentes habitantes do Brasil ou ensejo para a manifestação de civismo e patriotismo. A diversidade, segundo esse ponto de vista, se resumia em uma suposta unidade da festa. Tratava-se, na verdade, de uma interpretação muito mais “profunda”, e com densos significados políticos: aquela que via nas práticas carnavalescas a manifestação genuína de uma “cultura nacional”. Porém, não existe tal cultura no singular. Por esse motivo, este estudo apostou mais na percepção da pluralidade e da fragmentação da cultura, e menos, por exemplo, na noção de circularidade cultural. De fato, a cultura circulava – e as *jazz bands* eram um bom exemplo disso. O problema, entretanto, reside em pensar que a misturas, circularidades, fusões ou sincretismos são capazes de formar uma “síntese” representativa da “nação”. Nesse sentido, é preciso ressaltar: as “misturas” culturais não excluem a manutenção e recriação das diferenças. A crença essencialista na existência de *uma* cultura nacional fruto de uma “mistura” capaz de representar o “ser brasileiro” relegou a segundo plano a percepção de outras formas possíveis de construção de identidades. Em suma: a ênfase sobre a construção de uma identidade nacional abrangente tende a ignorar a existência de identidades mais próximas dos sujeitos e mais afastadas do Estado-nação. Nesse sentido, este estudo buscou enfatizar, entre outras coisas, a existência de práticas e significações, hierarquias e distinções, segregações e aproximações situadas para além da identidade nacional.

Lista das fontes

- **Jornais**

A Federação, 1931-1937. Biblioteca da Assembléia Legislativa.

Correio do Povo, 1931-1950; 1955-1956; Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e Arquivo Municipal de Porto Alegre Moisés Velinho.

Diário de Notícias, 1930-1950; Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e Arquivo Municipal de Porto Alegre Moisés Velinho.

Estado do Rio Grande, 1932-1933. Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Jornal do Estado, 1938-1942. Biblioteca da Assembléia Legislativa.

Última Hora, 1963. Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

- **Revistas**

Revista do Globo, 1930-1950. Museu da Brigada Militar.

Revista Província de São Pedro, 1948. Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

- **Crônicas, memórias e outras publicações**

BARROS, Hemetério de. *Memórias de um carnavalesco*. Porto Alegre: Ed. Guapel, s/d.

CORONA, Fernando. *Fídias, Miguel Ângelo, Rodin. Tese de concurso para catedrático de escultura e modelagem do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre*. Editora da Imprensa Oficial: Porto Alegre, 1938.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

FORNARI, Ernani. *O que os brasileiros devem saber*. Rio de Janeiro: Oficinas Amorim e Cia., 1940.

FORTINI, Archymedes. *O passado através da fotografia*. Porto Alegre: Editora Gráfica Papeleria Andradas, 1959.

FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. Porto Alegre, Livraria Sulina, 1953.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

PORTO ALEGRE, Achyles. *História Popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal/Unidade Editorial, 1994.

RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SANHUDO, Ary Veiga. *Crônicas da minha cidade*. Porto Alegre: Editora Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1975. (Volume 2)

SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1969.

SAPALDING, Walter. *Tradições e superstições do Brasil-Sul*. Editora da Organização Simões: Rio de Janeiro, 1955.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ABREU, Martha Abreu, “Festas e cultura popular na formação do povo brasileiro”. *Projeto História*, São Paulo, nº 16, pp. 143-166, 1998.

ARANTES, Guilherme Augusto. *O que é cultura popular?*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. “Carnaval do Recife: a alegria guerreira”. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 11, nº 29, pp. 203-216, 1997.

ASSUNÇÃO, Kizzy da Silva. “A urbanização da cidade de Porto Alegre de 1940 a 1977: a memória da Vila Ilhota através de seu desaparecimento no meio urbano”. In: MACIEL, Vera Lucia. OSMARI, Maria. (Orgs.). *Do Morro Santana, a Cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: FAPA, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1993.

BARRETO, Álvaro. *Dias de Folia: o carnaval pelotense de 1890 a 1937*. Pelotas: Educat, 2003.

_____. “O Apogeu do Carnaval Veneziano em Pelotas (1906-1921)”. *Cadernos do ISP*, Pelotas, nº 8, 1996.

_____. “Relações sociais no carnaval pelotense de 1890 a 1906.” *Cadernos do ISP*, Pelotas, nº 7, 1995.

BARRETO, Álvaro; GANS, Magda Roswita. “Dois ensaios sobre carnaval e sociedade no Rio Grande do Sul. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, Porto Alegre, nº 9, 1994.

BARTH, Fredrik. “Grupos Étnicos e suas Fronteiras”. POUTIGNAT, Philippe. STREIFF-FNART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: UNESP, 1998.

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Brasília: UNB, 1993.

BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida”. In: ORTIZ, Renato. (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A escrita da história : novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

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

_____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CORADINI, Odaci Luiz. “As missões da ‘cultura’ e da ‘política’: confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920-1960)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 32, pp. 125-144, 2003.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

_____. “‘Cultura Popular’: revisitando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, pp. 179-192, 1995.

CUNHA, Maria C. P. *Carnavais e outras f(r)estas : ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2002.

_____. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “Folcloristas e Historiadores No Brasil: Pontos Para Um Debate”. *Projeto História*, São Paulo, vol. 16, p. 167-176, 1998.

DA MATTA, Roberto A. da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna: oito ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Dicionário Brasileiro Contemporâneo. Editora Globo: Porto Alegre, 1953.

ELMIR, Cláudio Pereira. “A transgressão do limite: sedução, adultério, prostituição e estupro no Rio Grande do Sul de meados do século XX”. *Revista Justiça & História*, Porto Alegre, vol. 03, nº 06, pp. 01-30, 2003.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

FELDMAN-BIANCO, Bela. (Org.). *A antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERREIRA, Athos Damasceno. *O Carnaval pôrto-alegrense no século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1970.

FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____ ; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 1).

_____ ; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 2).

FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FISCHER, Luís Augusto. SEDREZ, Mariângela. (Orgs.). *Conversas entre confetes*. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

FLORES, Moacyr. “Do Entrudo ao Carnaval.” *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, vol. 22, nº 1, pp. 149-161, 1996.

FORTES, Alexandre. *Nós, do Quarto Distrito. A classe trabalhadora e a Era Vargas*. Caxias do Sul: Educus; Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Gente e espaços de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

_____ *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2005.

FRY, Peter. “Feijoada e soul food: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais”. FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. *De Província de São Pedro a Estado do Rio Grande do Sul – Censos do RS 1803-1951*. Porto Alegre: FEE, 1981.

GARCIA, Heitor Carlos Sá Britto. *Fragments históricos do carnaval de Porto Alegre*. Sem editora: Porto Alegre, sem data.

GARCIA, Tânica Costa. “A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda”. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, nº 31, pp. 67-94, 1999.

GARCIA, Tânia Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmem Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GERMANO, Iris. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS, Porto Alegre, 1999.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1975.

GOMES, Ângela de Castro. “A ‘cultura histórica’ do Estado Novo”. *Projeto História*, São Paulo, vol. 16, 1998.

_____. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GONÇALVES, Renata de Sá. “Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 32, pp. 89-105, 2003.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

JANCSÓ, István. KANTOR, Iris. (Orgs.). *Festa: cultura e sociedade na América Portuguesa*. São Paulo: Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

GUZZELLI, César Augusto; PETERSEN, Silvia Regina Ferraz; SCHMIDT, Benito Bisso; XAVIER, Regina Célia Lima (Orgs.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

GUTERRES, Liliane S. *Memórias dos destaques de carnaval de Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial/Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

_____. *Sou Imperador até morrer”, um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS. Porto Alegre, 1996.

_____. *Memória do Carnaval do Bairro Santana*. Porto Alegre: UE/SMC, 2004.

HEERS, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

HEINZ, Flávio M. (Org.). *Por outra história das elites*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HOBBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Pessoas extraordinárias. Resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

_____; RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KERSTING, Eduardo H. de Oliveira. *Negros e a Modernidade Urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1888-1920)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 1998.

KONRAD, Gláucia Vieira Ramos. *A política cultural do Estado Novo no Rio Grande do Sul: Imposição e Resistência*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/PUCRS. Porto Alegre, 1994.

KRAWCZYK, Flávio. *O Carnaval do Estado Novo em Porto Alegre*. Texto para discussão. Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 1991.

_____. GERMANO, Iris. POSSAMAI, Zita. *Carnavais de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre/SMC, 1992.

LAZZARI, Alexandre. *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2001.

LEITE, Ilka Boaventura (Org.). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1978.

MAIA, Sandra. *Carnaval 2000*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000.

MATTOS, Jane Rocha de. *Que arraial que nada, aquilo lá é um areal. O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/PUCRS. Porto Alegre, 2000.

MAUCH, Cláudia. *Ordem pública e moralidade: imprensa e policiamento urbano em Porto Alegre na década de 1890*. Santa Cruz do Sul: Edunisc/Anpuh-RS, 2004.

MELLO, Marco Antônio Lírio de. *Reviras, Batusques e Carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas*. Pelotas: Editora Universitária/UFPel, 1994.

MONTEIRO, Charles. *A inscrição da modernidade no espaço urbano de Porto Alegre (1924-1928)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/PUCRS. Porto Alegre, 1992.

NASCIMENTO, Gilberto. (Giba Giba). *CABOBU*. Porto Alegre: PMPA, s/d.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEGREIROS, Plínio José L. de Campos. “Futebol nos anos 1930 e 1940: construindo a identidade nacional”. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, nº 39, 2003. pp. 121-151.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio”. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 2)

OLIVEIRA, Márcia R. de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 1995.

OLIVEN, Ruben George. *A Antropologia de Grupos Urbanos*. Petrópolis: Vozes, 1987.

OLIVEN, Ruben. “A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul”. LEITE, Ilka Boaventura. (Org.). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

_____ *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____ “A Polêmica Identidade Gaúcha”. *Cadernos de Antropologia/UFRGS*, Porto Alegre, nº 4, 1992.

_____ *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____ “Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno)”. MICELI, Sérgio. (Org.). *O que ler na ciência social brasileira*. São Paulo: ANPOCS, Editora Sumaré; Brasília: CAPES, 2002. p. 16.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. *Revista História*, Assis, vol. 22, pp. 81-113, 2003.

PEREIRA, Leonardo. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PESAVENTO, Sandra J. (Coord.). *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.

_____ (Coord.). *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.

_____ (Coord.). *Porto Alegre caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU, Secretaria Municipal da Cultura, 1993.

_____ “Crime, violência e sensibilidades urbanas: as fronteiras da ordem e da desordem no sul brasileiro no final do século XIX”. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, vol. 30, nº 2, pp. 27-37, 2004.

_____ “Lugares malditos: a cidade do ‘outro’ no Sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 19, nº 37, pp. 195-216, 1999.

_____ *O cotidiano da República*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.

_____ *Os pobres da cidade: vida e trabalho – 1880-1920*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

PRADO, Luiz Fernando Silva. *História Contemporânea da América Latina. 1930-1960*. Porto Alegre: Edufmg, 1996

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Edufmg, 2004.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.

_____ “Evolução do carnaval latino-americano”. *Ciência e Cultura*, São Paulo, vol. 32, nº 11, pp. 1477-1486, 1980.

REIS, João José (Org.). *Escravidão e Invenção da Liberdade – Estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998.

ROSA, Marcus V. F. *Quando Vargas caiu no Samba: as relações entre o poder público e o carnaval de rua de Porto Alegre durante o Estado Novo (1937-1945)*. Texto para discussão. Graduação em História/UFRGS. Porto Alegre, 2003.

_____ “As mulheres nos carnavais de Porto Alegre durante a primeira metade da década de 1930”. *Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: PUCRS, 2006. [cd-room]

SANTOS, Irene. (Org.). *Negro em preto e branco. História fotográfica da população negra em Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria de Cultura/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2005.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criações culturais na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Josiane Abrunhosa da. *Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS, Porto Alegre, 1993.

SILVA, Lélia L. “O carnaval dos anos 30 em São Paulo e Rio de Janeiro (de festa de elite a brincadeira popular)”. *História*, vol. 16, pp. 185-194, São Paulo, 1997.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

THOMPSON, Edward Paul. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. NEGRO, Antônio Luigi. SILVA, Sérgio (Orgs.). *As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

THIESSE, Anne-Marie. “Ficções criadoras: as identidades nacionais”. *Anos 90*, Porto Alegre, nº 15, pp. 05-27, 2001/2002.

TORRES, Andréa Sanhudo. *Imprensa: política e cidadania*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “O modernismo e a questão nacional”. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 1).

_____. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 2)

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, Editora da Universidade/UFRJ, 1995.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. *Carnaval em branco e negro. Carnaval popular paulistano (1914-1988)*. Campinas: UNICAMP; São Paulo: USP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.