O Brasil é a terra do pandeiro: um estudo das contribuições de diferentes expressões artísticas para a representação do samba e do carnaval como ícones nacionais

Brazil is the land of the tambourine: a study of contributions of different artistic expressions for the representation of samba and Carnival as national icons

Ronald Clay dos Santos Ericeira
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Ana Maria Jacó Villela
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Brasil

Resumo
Nos estudos sobre a festa do Carnaval e a sobre a construção da Identidade Nacional na década de 1930, é comum a citação ao dirigismo cultural getulista, às ideologias de branqueamento, bem como à valorização da mestiçagem nesse período. A proposta deste artigo é trazer à baila como produções artísticas e culturais, como rádio, cinema, e o teatro de revista, pouco estudadas pela literatura histórica e antropológica, contribuíram para popularizarem e transformarem o samba e o carnaval como referências basilares para a construção da identidade brasileira. Outrossim, refletimos sobre a manutenção e atualização dessas comemorações coletivas através do tempo.
Palavras-chave: rádio; cinema; carnaval; samba; Vargas

Abstract
In many researches on Carnival and on the construction of national identity in the 1930s, it is common to quote President Vargas' cultural dirigism, whitening ideologies as well as mestizaje appreciation in that period. This article aims to highlight how cultural and artistic productions, such as radio, movies, and theater magazine, little studied by historical and anthropological literature, helped to transform and to popularize samba and carnival as reference blocks for the construction of the Brazilian identity. Furthermore, the article reflects on the maintenance and the updating of these collective celebrations through time.
Keywords: radio, cinema, theater, carnival, Vargas

1. Introdução

Sábado de carnaval de 2014. Nas ruas do centro do Rio de Janeiro, milhões de foliões dançam e cantam ao som de marchinhas e sambas compostos décadas atrás. Muitos estão fantasiados de odaliscas, de pierrôs, de malandros, de mulatas sestrosas e de *clowns*. O calor intenso é um motivo a mais para alegrar os brincantes. Tais práticas de fantasiar-se em comemoração aos festejos de Momo acontecem há mais de um século na cidade. A observação e o interesse por esses momentos de êxtase coletivo nos fez refletir sobre alguns

pontos: Desde quando o carnaval se tornou a festa síntese do nosso país? Quais manifestações artísticas contribuíram para a atual configuração cultural do nosso carnaval? Que mecanismos simbólicos e comportamentais poderiam nos ajudar a compreender a continuidade do carnaval ao longo do tempo? A que processos psicológicos podemos recorrer para explicar o fato de que os gestos e as posturas corporais dos foliões se repetem há décadas no nosso país?

Os objetivos deste artigo, a partir de uma revisão bibliográfica, são dois: primeiro, discorrer acerca do carnaval brasileiro a partir da literatura consultada, enfocando as formas pelas quais diferentes expressões artísticas contribuíram para a popularização positivada do festejo de Momo. Tais produções culturais raramente são mencionadas como colaboradoras da disseminação e da construção da representação do Brasil como a terra das mulatas e do pandeiro. Boa parte da literatura antropológica e histórica sobre o tema enfocam diretamente a festa do Carnaval e a própria produção nativa dos sambistas, não se preocupando, pois, em investigar os meios artísticos pelos quais tais expressões culturais eram divulgadas e levadas ao grande público. Nosso segundo objetivo é refletir brevemente como tais manifestações artísticas se atualizaram e se conservaram ao longo das décadas. Para este última reflexão, elegemos como o fio condutor de nossa análise o conceito de memória prática, do Connerton. Para este autor, a tradição hermenêutica da ciência moderna contaminou também os estudos de memórias social[1], os quais privilegiaram a dimensão oral em detrimento da transmissão da memória através de performances rituais e das práticas de hábitos corporais. Afirma ainda que os ritos, além da capacidade de conferir valor e sentido à vida daqueles que os executam através de metarrativas, atuam também como elementos de continuidade de um evento do passado, atualizando-o e revivendo-o no presente (Connerton, 1999).

Na visão de Connerton, as sociedades têm duas maneiras de recordar: pela memória inscrita e pela memória incorporada. Na primeira, encontram-se os usos de dispositivos documentais para captar e registrar a informação oral ou visual. Já na segunda, há a utilização do corpo na atividade de transmissão, é a memória prática em ação. Apesar da importância e, por vezes, predomínio das técnicas da memória inscrita, a memória social estará mutilada caso também não levemos em consideração a relevância da memória prática para a manutenção do passado (Connerton, 1999). Concordando com Connerton e seguindo sua linha de raciocínio, optamos por compreender o carnaval como uma grande performance ritual coletiva nacional cuja continuidade ao longo do tempo dá-se, entre outras coisas, pela sua transmissão cultural por meio da memória prática.

É pertinente frisar que centralizamos nossa análise no período getulista visto ser considerado o momento histórico em que o Carnaval é alçado ao patamar de símbolo nacional (Leopoldi, 1978; Cabral, 1996; Augras, 1998). Assim, este artigo dissertará

[1] Convém esclarecer que os estudos sobre memória social são uma rubrica ampla sob a qual se abrigam as análises das diferentes formas pelas quais somos moldados pelo passado, conscientemente ou inconscientemente, seja na espera pública, seja na esfera privada (Sá, 2007; Peralta, 2007).

sobremaneira sobre diferentes visões acerca de processos culturais que levaram o folguedo de Momo a ser considerado uma forma de representar a identidade brasileira, em continuidade iremos discorrer sucintamente sobre os principais feitos políticos e culturais do período getulista, ponto em que trataremos como o cinema, o rádio e a literatura contribuíram para a construção do Brasil como a terra do Carnaval, para depois abordarmos os papeis exercidos pelo teatro de revista e pelas marchinhas para a difusão e para a visibilidade social das expressões momescas de caráter mais popular. Em seguida, apresentamos as considerações finais deste artigo dissertando sobre a permanência do carnaval ao longo do tempo.

2. O carnaval brasileiro: a questão da identidade nacional

É vasta a literatura já produzida sobre o carnaval brasileiro. Para este artigo, elegemos discorrer brevemente sobre algumas obras de cunho histórico e antropológico. Assim, na acepção do Roberto DaMatta (1994), o ritual momesco, entre outras práticas, é que o faz do Brasil ser o Brasil. Em sua visão, tanto o Carnaval quanto as músicas executadas durante esse folguedo ajudam a pensar e a inventar o Brasil. Nessa ótica antropológica, tais produções culturais seriam instrumentos simbólicos peculiares pelas quais a sociedade brasileira encontra meios para dramatizar sua vida política, seus valores sociais, suas relações de poder, bem como aludir às suas questões identitárias. Tal dimensão interpretativa é possível posto o Carnaval e as canções momescas se disseminarem em todas as camadas sociais, transpondo fronteiras de idade, sexo, estado civil e classe social (Ericeira, 2010). Essas comemorações que até hoje se espalham pelos quatro cantos do país e ajudaram a erigir a memória nacional, bem como a identidade cultural brasileira, se consolidaram como ícones coletivos nas décadas de 1930 e 1940.

Tratando especificamente dos estudos sobre o Carnaval e sobre o samba no período getulista, é possível identificar na literatura a respeito duas concepções interpretativas divergentes: uma mais conservadora e outra mais pró-ativa no que tange à capacidade de negociação de conflitos das manifestações populares. Na ótica que classificamos como mais conservadora, a organização e os destinos da festa Momesca são considerados como atrelados aos ditames hegemônicos do Estado. Nesta acepção, o samba e o pequeno carnaval[2], antes da ditadura getulista, estiveram associados aos segmentos minoritários e aos setores desprivilegiados da população brasileira, entre estes, os negros, os mulatos, os operários e os considerados vadios (Queiroz, 1992). Detalhe, tais expressões culturais eram

[2] A autora Maria Isaura Pereira de Queiroz classifica as festas carnavalescas a partir dos segmentos sociais organizadores. Nesses termos, os blocos, os cordões, o entrudo, as escolas de samba, promovidos pelos setores subaltenizados, eram chamados de o Pequeno Carnaval. Por sua vez, o Grande Carnaval, hegemônico entre o fim do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, era organizado pelos segmentos privilegiados e nele encontrávamos os préstitos das Grandes Sociedades e os Bailes de Mascarados em clubes privados (Queiroz, 1992, p. 94).

vistas como sinal do atraso econômico e intelectual do povo brasileiro. Nesta visão da 'história vista de cima', o pequeno carnaval e o samba se tornaram ícones nacionais não porque seus produtores originais (negros, mulatos, pobres, etc...) lutaram, através de múltiplas estratégias, para o reconhecimento dessas manifestações nativas em símbolos da nação, mas porque os segmentos médios, os intelectuais e o governo de Getúlio Vargas os alçaram ao patamar de signos identitários brasileiros.

Contudo, é pertinente ressaltar também a existência de uma outra literatura, produzida especialmente ao longo dos anos 2000, que questiona esse veio interpretativo. Referimo-nos, por exemplo, às obras "Subversão pelo riso", de Soihet (1998) e "Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920", de Gomes (2004). Nessa mesma linha investigativa, cabe mencionar ainda a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2001) com sua obra "Ecos da Folia". Para a autora, uma "(con)fusão" entre festas e identidade nacional ganhou corpo nas ciências sociais e na historiografia sobre o carnaval ou o samba. Nesses termos, Cunha (2001) rejeita a naturalizaçãodos momentos festivos e a noção de que a festa momesca brasileira poderia englobar uma identidade nacional sem rupturas ou conflitos. Nessa perspectiva analítica, é plenamente reconhecido o poder de negociação e a contribuição ativa dos grupos minoritários para a valorização e ampla divulgação de suas próprias práticas culturais.

Independentemente do veio analítico adotado, tanto os defensores do exame da história vista "de baixo" quanto os que preferem investigar a história "de cima" sinalizam que a primeira declamação positivada da identidade nacional, no século XX, aconteceu com a publicação do livro *Porque me ufano de meu país*, em 1900, de Afonso Celso, Visconde de Ouro Preto. Esta visão elogiosa do caráter nacional contrastava com a percepção negativa ou sequiosa a respeito da identidade nacional de alguns de seus coetâneos – Manoel Bomfim, Sílvio Romero, Paulo Prado - que procuravam identificar motivos para justificar os atrasos culturais dos brasileiros em relação, por exemplo, aos europeus[3].

Por seu turno, para Chauí (2000), a vigência do Estado Novo corporificou a identidade brasileira ao sobrepor a noção de nação sobre os interesses das oligarquias regionais. A autora afirma que a questão nacional nesse período deu-se, entre outras formas, com a queima das bandeiras estaduais e a obrigação de culto à bandeira e ao hino nacional nas instituições de ensino de todos os níveis. Nesses termos, sem desconsiderar a relevância do debate acerca dos conflitos e das mediações entre grupos dominantes e dominados para

[3] Entre as obras desses autores, podemos citar: *América Latina, males de origem*, de Manoel Bonfim (1905/2005); *Doutrina contra doutrina: o evolucionismo e o positivismo no Brasil*, de Silvio Romero (1894); e *Retrato do Brasil: ensaio sobre tristeza brasileira*, de Paulo Prado (1926/1962). Malgrado esses três autores alimentassem visões negativas semelhantes a respeito das características psicológicas dos brasileiros, eles se diferenciavam no trato das explicações para o atraso cultural do Brasil em relação aos povos europeus. Manoel Bomfim defendia que a forma de colonização do país seria uma das razões para justificar os traços da personalidade dos brasileiros. Por seu turno, Paulo Prado identificava a propensão do Brasil ao mal da imitação, tanto na estrutura política quanto em "tendências sociais". Ao avaliar o Brasil como um "corpo anêmico" o autor também diagnosticava o problema dos políticos que mesmo bem-intencionados são atrapalhados por uma tradição de "politicagem".

ascensão do Carnaval e do samba como símbolos nacionais, discorremos doravante sobre os principais eventos políticos e culturais acontecidos no período getulista.

3. O Período Getulista

Os últimos anos do governo de Washington Luís (1926-1930) já apontavam a crise institucional que abalaria o país nos anos seguintes. O então presidente indicou como seu sucessor Júlio Prestes, governador do Estado de São Paulo. Tal apoio cindia o pacto entre as elites dos dois grandes Estados, Minas Gerais e São Paulo, que previam para aquele momento a eleição de um representante mineiro para assumir o cargo político mais relevante da nação[4]. Em contraponto ao candidato da situação, a oposição lançou as candidaturas de Getúlio Vargas à presidência, representando o Rio Grande do Sul, e de João Pessoa à vice-presidência. Este último era sobrinho do governador da Paraíba, Epitácio Pessoa. Estava formada, assim, a Aliança Liberal que procurava refletir as aspirações de camadas urbanas e elites políticas não associadas ao núcleo político dominante até então (Fausto, 1995).

Malgrado a disputa acirrada e o apoio de diversos segmentos sociais, como os jovens tenentes do exército brasileiro, a Aliança Liberal foi derrotada na eleição de 1º de Março de 1930. A vitória de Júlio Prestes, no entanto, não restaurou integralmente o pacto político entre os setores hegemônicos da época. Em 26 de julho daquele ano, o assassinato de João Pessoa foi o estopim para uma onda revolucionária que se alastrou por todo país. Os descontentes com o continuísmo das elites paulistas e mineiras no comando da nação desencadearam diversas manifestações populares, reforçadas por ações do Exército, cujos oficiais procuravam também 'redesenhar' a República. Em 24 de outubro de 1930, uma junta militar depôs o presidente Washington Luís, instalando um governo provisório que, posteriormente, foi comandado por Getúlio Vargas.

Uma nova forma de presidir o Brasil nasceu com a Revolução de 1930, estabelecendo rupturas com os governos anteriores em cinco aspectos: primeiro, a atuação econômica voltou-se para a industrialização rompendo o modo de produção agrária da Primeira República, num processo denominado de substituição de importações; segundo, houve a consolidação de direitos trabalhistas; terceiro, as Forças Armadas ocuparam o papel primordial na garantia da ordem interna; quarto, desde o início de sua gestão, Getúlio Vargas tomou atitudes centralizadoras, por exemplo, dissolvendo o Congresso Nacional e os legislativos estaduais[5] e municipais; quinto, a centralização getulista implicou em uma

[4] Com efeito, o jogo político entre as elites de Minas Gerais e de São Paulo, na vigência da Primeira República, ficou conhecido como a política do café-com-leite. Tacitamente, de forma intercalada, deveria haver um represente de cada um dos dois referidos estados no cargo de presidente do Brasil. Nessa direção, Washington Luís, um paulista, indicando outro paulista para substituí-lo, cindia o pacto entre os agentes políticos de Minas Gerais e São Paulo.

[5] Todos os governadores eleitos, excetuando o de Minas Gerais que apoiou o golpe militar, foram demitidos, sendo substituídos por interventores federais subordinados ao presidente da República.

centralização administrativa que não existia no Brasil até então, já que cada província tinha suas próprias regras. Tais medidas acabaram por enfraquecer o regime federativo, que funcionava apenas retoricamente.

O suporte social para estas medidas centralizadoras adveio principalmente de duas instâncias: da Igreja Católica e da massa de trabalhadores do país. No primeiro caso, as altas entidades eclesiais católicas estimulavam o apoio da população ao novo governo. Com efeito, na época, a Igreja Católica vinha enfrentando a oposição da Associação Nacional dos Educadores que queria um ensino laico, público e gratuito (Jacó-Vilela & Rocha, 2014). Para garantir o apoio da igreja, o governo getulista permitiu o ensino religioso nas escolas públicas e inaugurou a estátua do Cristo Redentor em 12 de outubro de 1931. No segundo âmbito, Vargas empreendeu uma política trabalhista específica com a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Entre as leis implementadas por este órgão federal encontramos as regulamentações das jornadas de trabalho de mulheres e menores de idade; a concessão de férias; o enquadramento dos sindicatos pelo Estado e o estabelecimento do limite de oito horas de trabalho diário (Fausto, 1995). Acrescente-se que a política varguista, usando de planejamento estatal, sempre conseguia atender demandas e reivindicações trabalhistas.

Além disso, o estado de sítio foi reiteradamente declarado no país até os primeiros meses de 1937, implicando a restrição de direitos civis. No segundo semestre de 1937, a disputa política presidencial causou o relaxamento das medidas repressivas e a libertação de trezentos prisioneiros acusados de colaboradores ou de simpatizantes do comunismo.

No entanto, segundo Fausto (1995), Vargas não confiava em nenhum dos candidatos presidenciais para ser seu sucessor, mas precisava de um pretexto para justificar qualquer golpe de Estado contra a democracia instalada três anos antes no Brasil. A justificativa ocorreu com o desmantelamento do *Plano Cohen*, um movimento revolucionário supostamente concebido pelos comunistas e apoiado pelos integralistas, que previa massacres, saques, depredações, desrespeito aos lares, incêndios de igrejas e a derrubada do getulismo. A divulgação na impressa do documento contendo as diretrizes do *Plano Cohen*[6] provocou o restabelecimento imediato do estado de sítio, a prisão e o exílio de diversos comunistas, assim como o cancelamento das eleições presidenciais. Em 10 de novembro de 1937, tropas militares fiéis a Getúlio Vargas fecharam o Congresso Nacional. Era o início do Estado Novo.

Na vigência do Estado Novo, o presidente Getúlio Vargas outorgou-se o direito de expedir decretos-lei em todas as matérias de responsabilidade do governo federal. Ademais, foram suspensas as liberdades individuais e sociais. No que tange aos estados, eles continuaram a ser comandados por interventores designados pela administração federal.

[6] Convém frisar que os historiadores posteriormente comprovaram que o Plano *Cohen* havia sido uma invenção política de Getúlio Vargas para justificar o golpe de Estado. Em outras palavras, não havia uma intenção dos comunistas de assumir o poder político do Brasil (Fausto, 1995,).

Dois aspectos relacionados aos anos varguistas são particularmente importantes para os desdobramentos dos propósitos deste artigo, quais sejam: o controle e a censura da opinião pública e a valorização dos produtos culturais considerados genuinamente brasileiros, tais como: o Carnaval, o samba e as marchinhas.

4. A terra do pandeiro: o rádio, o cinema e a literatura à época do Estado Novo

Para Fausto (1995), a longa permanência de Getúlio de Vargas na presidência da república pode ser explicada pelo amplo controle que o governo dispunha sobre os meios de comunicação do país, permitindo-lhe produzir e fazer circular sua própria versão sobre a fase que o Brasil vivia. Segundo Coelho (1993), a atuação presidencial nesse sentido iniciou-se em 1931, com a criação do Departamento Oficial de Propaganda (DOP). Este, em 1934, foi transformado no Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Nacional (DNPDN), subordinado ao Ministério de Justiça. Não obstante, foi no Estado Novo que Getúlio Vargas aprofundou seu controle sobre a imprensa e sobre as produções culturais, ao abolir a liberdade de expressão e de pensamento e ao substituir o DNPDN pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), aparelho estatal sobre o qual exercia pleno controle.

O DIP, criado em 1939 e extinto em 1945, era o órgão responsável pelo controle da cultura de massa, ou seja, pelos meios de comunicação e pelas expressões da cultura popular. Dirigido pelo jornalista Lourival Fontes (1899-1967), o DIP coordenava e censurava previamente qualquer forma de manifestação e de informação que circulasse nos meios eruditos e populares. Nesse viés, fazia a censura ao teatro, ao cinema, aos programas de rádio, às atividades desportivas e às produções intelectuais de jornalistas e aos literatos. Por outro lado, o DIP promovia manifestações cívicas, festas patrióticas e exposições que emitissem loas aos feitos do governo federal. Este, por seu turno, tinha sua imagem atrelada ao paternalismo e à defesa dos trabalhadores e das causas populares (Coelho, 1993).

É mister salientar que, segundo Tinhorão (1972) e Paiva (1991), a atuação do DIP colaborou diretamente para que a crítica e a sátira política deixassem de ser gradualmente um tema explorado pelas músicas e pelas demais expressões carnavalescas. No entanto, foi sobre o rádio e os jornais impressos que o DIP exerceu maior controle repressivo. O jornal O Estado de São Paulo, por exemplo, ficou sob sua intervenção de 1940 a 1945. Em efeito, havia uma uniformização das notícias enviadas para os órgãos da imprensa que era garantida por uma subsidiária do DIP, a Agência Nacional.

Cabe ressaltar que a regulamentação da radiodifusão no Brasil aconteceu no período getulista. Este controlava a concessão das licenças de funcionamento das emissoras de rádios e monitorava a importação de equipamentos radiofônicos. Este modelo de transmissão radiofônica adotado no país, que funciona até hoje visto a radiodifusão ser considerada de interesse social, era o mesmo utilizado nos Estados Unidos, permitindo a existência de rádios particulares. No entanto, em benefício do seu próprio governo, Vargas instituiu a

obrigatoriedade de todas as emissoras brasileiras transmitirem A *Hora do Brasil*. Na acepção de Coelho (1993), este programa diário, nomeado posteriormente *A Voz do Brasil*, cumpria três finalidades na época de Getúlio Vargas, a saber: informativa, cultural e cívica. Em outros termos, *A Hora do Brasil* fornecia à população informações detalhadas sobre as realizações do governo federal, bem como emitia comentários sobre a arte popular e relembrava a necessidade cívica de festejar determinados fatos históricos, como a Proclamação da República e a Revolução de 1930. Dessa forma, o rádio, difundido nos setores urbanos e rurais, estreitava a cooperação entre a União, os estados, os municípios e os setores privados. Nesse sentido, logicamente, *A Voz do Brasil* era uma forma da ideologia getulista se legitimar e conquistar simpatizantes em todo o país.

E mais, no período getulista, segundo Tinhorão (1972), o rádio exercia o papel de *fetiche*[7] nas camadas médias e mais humildes de todo território nacional, sobretudo no Rio de Janeiro, onde se localizavam as principais emissoras do país: Rádio Sociedade, Rádio Mayrink Veiga, Rádio Clube do Brasil e Rádio Tupi. Os programas veiculados por essas emissoras variavam desde *show* de calouros, em que indivíduos anônimos tentavam a sorte de uma carreira artística, até programas de auditórios, onde o público presente tinha contato direto com seus principais ídolos.

O governo getulista consolidou seu controle sobre a programação radiofônica no país ao encampar, em 1940, a Rádio Nacional, que passou a pertencer à Superintendência das Empresas Incorporadas à União. Voltada para a informação e o entretenimento, a Rádio Nacional, subvencionada por recursos federais, transmitia o noticiário de maior audiência da época – o *Repórter Esso* – e possuía o melhor elenco de cantores e atores do período, onde figuravam nomes, como Carmen Miranda[8], Lamartine Babo[9] e Vicente Celestino[10]. A manutenção de um elenco de celebridades artísticas da época pode ser apontada como um dos trunfos para a Rádio Nacional monopolizar a atenção das camadas populares. O anúncio de que uma das estrelas do rádio estaria presente em algum programa já causava efervescência entre seus fãs, que se acotovelavam nas portas das Rádios para chegarem o mais próximo possível de seus ídolos. Nessa direção, a Rádio Nacional, possuindo o maior elenco de famosos, podia ser considerada sinônimo de rádio no Brasil. E o Rio de Janeiro, com suas dezenas de emissoras e artistas, parecia ser a *Hollywood* Tupiniquim (Casé, 1995).

O dado mais relevante para os propósitos deste artigo é o fato de o rádio, nas décadas de 1930 e 1940, ter sido um meio de comunicação privilegiado para a divulgação das músicas

---

[7] É pertinente frisar que o rádio foi o primeiro meio de comunicação de massa no Brasil. Antes, nós tínhamos os jornais escritos, mas estes tinham dois fatores que dificultavam sua massificação: a maioria da população era analfabeta e a edição do jornal precisava ser comprada diariamente. O rádio, por sua vez, era um objeto único, no sentido que não precisava ser comprado a cada dia. E o fundamental, com o rádio as pessoas ouviam as notícias, não precisavam lê-las (Tinhorão, 1972; Lago, 1994).

[8] Carmen Miranda, cujo nome de batismo era Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), foi uma cantora de renome nacional e de sucesso profissional no Brasil e nos Estados Unidos.

[9] Lamartine de Azeredo Babo (1904-1963) foi um compositor afamado de sambas e de marchinhas carnavalescas.

[10] Antônio Vicente Filipe Celestino (1894-1968) foi cantor renomado do rádio nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

carnavalescas e do próprio folguedo de Momo. As diferentes emissoras de rádio promoviam concursos de canções[11], cujos prêmios em dinheiro serviam de estímulos aos compositores para criarem sambas e marchinhas.

Além de entreter os ouvintes e de divulgar as produções de música erudita e de canções populares, o rádio exerceu, no período getulista, como dito anteriormente, a função de promover e divulgar o nacionalismo. O controle da radiodifusão e a homogeneização do campo cultural eram considerados formas eficazes de assegurar a manutenção do regime ditatorial em vigor (Coelho, 1993; Caldas, 1994).

Outrossim, o DIP, no propósito de construção de uma identidade nacional convergente aos interesses do continuísmo político de Getúlio Vargas, realizava concursos de monografias sobre temas brasileiros e era responsável pela publicação de duas revistas: *Ciência Política e Cultura Política.* Esta última, por exemplo, contava com a colaboração de importantes intelectuais brasileiros, das mais diversas correntes de pensamento. Alguns deles eram os próprios ideólogos do regime, como: Almir de Andrade, Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Cassiano Ricardo. Do mesmo modo, Gilberto Freyre e mesmo comunistas notórios, como Graciliano Ramos e Nelson Werneck Sodré, colaboraram com artigos para a revista (Alves, 2010).

Paralelamente ao processo político centralizador tendente a unificar a identidade nacional, membros da intelectualidade brasileira, nos anos de 1930, lançaram livros que foram fundamentais para uma nova interpretação do Brasil. Nesse aspecto, destacamos as seguintes obras: *O País do Carnaval*, de Jorge Amado (1932/1987); *Casa-grande e Senzala* (1933/1998), de Gilberto Freire; *Raízes do Brasil (1936)*, de Sérgio Buarque de Holanda; e *A Formação do Brasil Contemporâneo-Colônia*, de Caio Prado Júnior (1942/1979). Todos esses livros ajudaram a construir uma nova historiografia brasileira em que os negros, os índios e outros segmentos discriminados passaram a ter lugar em nossa história, embora ainda fossem descritos como sujeitos sociais dominados.

Particularmente o texto de Gilberto Freire exerceu um papel fundamental para a positivação das *coisas brasileiras,* ao propor um novo viés interpretativo sobre a mestiçagem no Brasil (Vianna, 2002). O mestiço e seus derivativos culturais (samba, feijoada, práticas religiosas) deixavam de ser encarados como males nacionais, passando a ser vislumbrados numa acepção positiva, sobre a qual os processos de identificação do ser brasileiro passaram a ser construídos. No pensamento freyreano, a riqueza tropical brasileira residia na convivência da diversidade e da contradição das formas culturais.

No entanto, adepto de uma história 'vista de baixo', Vianna (2002) relembra que a aceitação e a exaltação das produções populares não aconteceram instantaneamente ou foram desencadeados pela benevolência dos segmentos sociais dominantes. Longos processos de negociação e de mediação cultural foram estabelecidos entre as elites e os

[11] Este tema será retomado posteriormente no tópico sobre marchinhas.

representantes das camadas menos favorecidas economicamente, como os negros que faziam as rodas de samba, para que elementos da cultura popular fossem incorporados como símbolos nacionais do Brasil.

Interessada igualmente em desvelar os meandros da edificação do samba como ritmo nacional, Soihet (1998) elenca três fatores para esse gênero musical se sobrepor aos demais durante o período getulista. O primeiro seria o contexto mundial da década de 1930, quando em diferentes países do mundo ocorreu a valorização social das melodias populares, como o *jazz* nos Estados Unidos e o *merengue* nos países caribenhos. O segundo elemento calcar-se-ia nas transformações pelas quais passou a sociedade brasileira no período em foco, trazendo em seu bojo modificações no que tange à sociabilidade urbana e à visibilidade de outros estilos de vida, neste caso o dos negros sambistas cariocas. O terceiro fator seria resultante da efervescência nacionalista no decurso entre as duas guerras mundiais. Na música, a procura pela autenticidade nacional teria sido encontrada nas contribuições dos negros às expressões da cultura popular, a exemplo, o samba.

Efetivamente, Vianna (2002) e Soihet (1998) convergem na tese de que o samba, nos anos de 1930, somente alcançou o *status* de música nacional por despertar o interesse de diversos intelectuais e eruditos que teriam ficado fascinados pela música produzida originariamente nos morros cariocas. No entanto, vale recordar que, na visão destes dois autores, os negros sambistas não foram domesticados pelos intelectuais e pelos segmentos dominantes. Aliás, na acepção de Soihet (1998), o samba continuava a ser um dos veículos privilegiados para que os populares retratassem os desacertos daqueles que os oprimiam. Em outras palavras, embora a aceitação social do samba, como ritmo musical do país, coaduna-se com um projeto de nacionalização e de modernização da sociedade brasileira, amplamente perseguido e defendido pela ideologia do Estado Novo, os sambistas desenvolviam estratégias de resistência à nova ordem política e ideológica que se lhes impunha (Soihet, 1998)[12].

Corroborando a tese que o samba contribuiu para a construção de uma identidade nacional, lembramos que é de 1939 o lançamento do samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, no qual o compositor cantou as belezas da nação com os seguintes versos: *Brasil, Meu Brasil, brasileiro; meu mulato inzoneiro, vou cantar-te nos meus versos. O Brasil, samba que dá, bamboleio que faz gingar, o Brasil do meu amor, Terra de Nosso Senhor; Brasil, Brasil, pra mim, pra mim...* (Cabral, 1991, p. 35).

Convém não esquecer, que a partir da década de 1940, o sentimento ufanista nacional dialogava com o pan-americanismo e com a doutrina das boas relações, instituídos pelo

[12]Nesse processo de negociação com as elites, é cabível destacar a figura de Paulo da Portela. Ele foi responsável, por exemplo, em desvincular a imagem do sambista da representação de malandro e de vadio. Fazia isso exigindo que seu grupo se vestisse e se comportasse conforme as normas sociais da elite. Por outro lado, Paulo da Portela mantinha-se à frente de sua escola de samba, não permitindo que os cargos mais importantes da agremiação fossem ocupados por pessoas de fora do grupo, o que terminou por caracterizar uma autonomia das escolas de samba à qualquer ingerência dos setores dominantes (Silva & Santos, 1979).

Departamento de Estado norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial. Essas duas ideologias pregavam a união fraterna entre os povos habitantes do continente descoberto por Cristóvão Colombo. Nesse âmbito, a caricatura de baiana, personificada por Carmem Miranda e o personagem de desenho animado Zé Carioca, um papagaio malandro, inventado por Walt Disney, eram os ícones primordiais de exportação do que era o brasileiro para as terras do Tio Sam.

Se, por um lado, o rádio e as mediações culturais entre intelectuais e sambistas contribuíram para alçar o samba como a música representante da mestiçagem brasileira, o cinema, por sua vez, colaborava, no período getulista, para transformar o Carnaval na festa síntese da unidade nacional.

Seguindo o recorte histórico proposto por Tinhorão (1972), as primeiras projeções cinematográficas no país aconteceram no Rio de Janeiro no final do século XIX, especificamente na Rua do Ouvidor, sob os auspícios do italiano Vittorio di Maio. No entanto, a então Capital Federal ainda aguardaria mais uma década para inaugurar sua primeira sala de cinema: o Parisiense, que abriu suas portas ao público em 1907, na recém-construída Avenida Central, no centro da cidade. Seguidamente, dezenas de salas de cinemas foram inauguradas no centro da cidade, como por exemplo: o *Odeon*, o *Mourisco*, o *Pathé* e o *Kosmos*. Na década de 1920, a região situada entre o Passeio Público e o Teatro Municipal passou a ser designada como Cinelândia, devido ao significativo número de cinemas localizados nessa área urbana do Rio de Janeiro.

Na visão de Tinhorão (1972), além de atraírem diferentes segmentos sociais cariocas ávidos de divertimento, as salas de cinemas, em suas três primeiras décadas de existência, ofereciam também oportunidades de emprego para músicos populares e eruditos. Isso acontecia porque seria hábito, no Rio de Janeiro dos anos de 1910 e 1920, que orquestras musicais se apresentassem nas sessões de espera dos cinemas, antes da exibição dos filmes. Ademais, sendo mudos, os filmes necessitavam de acompanhamento acústico para prover mais vivacidade e veracidade a determinadas cenas. Nesse sentido, violeiros, flautistas, pianistas, entre outros instrumentistas, eram requisitados para improvisar uma trilha sonora à incipiente produção cinematográfica da época[13].

Essa relação estreita entre músicos brasileiros e cinema foi alterada no final dos anos de 1920, com a difusão dos filmes falados americanos – os *talkies* -, que dispensaram a presença de orquestras ou de trilhas sonoras improvisadas. Além disso, os estúdios brasileiros de produção cinematográfica também começaram a produzir seus próprios filmes cantantes. Na verdade, tratava-se de filmagens mudas com pequenos quadros de canto e de dança, em que os cantores eram chamados a reproduzir a música por trás da tela do cinema, numa espécie

[13] Para Tinhorão (1972), o acompanhamento musical para os filmes mudos consolidou-se quando a indústria cinematográfica passou a priorizar o drama em detrimento das comédias. Em sua visão, as cenas de sofrimento, de desilusão ou de morte de herói e heroínas dos filmes, deveriam ser necessariamente embaladas por músicas trágicas, como os compassos mais lentos das valsas austríacas.

de dublagem das próprias vozes. Na ótica de Tinhorão (1972), o interesse do cinema falado pela música era compreensível, posto o público desejar ver a imagem de seus ídolos dançando e cantando nas telas dos cinemas. Assim, nas duas primeiras décadas do século XX, o cinema pioneiro brasileiro explorou a música e a figura dos artistas mais populares para seduzir os diferentes segmentos sociais.

Nos anos de 1920-1930, as produções cinematográficas nacionais estavam praticamente restritas à cidade do Rio de Janeiro. Nesse período, inspirados no cinema americano, os filmes dos Estúdios Cinédia eram os mais populares e alcançavam relevante êxito na divulgação de tipos humanos cariocas – o vendedor nas ruas, as mulatas e os personagens carnavalescos – que ajudaram a forjar uma representação de nacionalidade, tendo o Rio de Janeiro como seu principal centro organizador. Nesse contexto, destacam-se as temáticas carnavalescas dos filmes produzidos pela Cinédia, que foram classificados como chanchadas. Estas se caracterizaram pelo teor cômico-popular e por várias cenas musicadas.

O primeiro filme dos estúdios Cinédia abordando a folia de Momo foi '*Coisas Nossas*' (1931). Dois anos mais tarde, foi produzido *A Voz do Carnaval* com imagens gravadas da celebração dos festejos de Momo nas ruas do Rio de Janeiro. Seguindo a mesma fórmula de registrar imagens externas, o filme *Carnaval de 1933* gravou cenas de bailes, ranchos, cordões e corsos em sua circulação pelo espaço urbano carioca. Nos anos subsequentes, o sucesso desses primeiros filmes, pautados em aspectos do carnaval carioca, motivou uma série de produções cinematográficas cujo foco era esta festa popular: *Alô, Alô, Brasil (1934)*; *Favela Dos Meus Amores (1934)*; *Alô, Alô, Carnaval* (1936), para citar alguns.

Vale sinalizar que as chanchadas cariocas do período getulista apresentaram ao público, sem acesso aos programas de auditórios das emissoras de rádio cariocas, a oportunidade de visualizar as figuras famosas de cantores e cantoras, divulgando suas canções. Tal união entre o cinema e a música garantiu o sucesso das produções cinematográficas nacionais no transcurso da década de 1930. Convém assinalar, contudo, as críticas de Tinhorão (1972) ao processo de realização dos filmes de Carnaval, para quem os produtores desse gênero de filme mostravam explícito desinteresse pelos enredos e coerência interna, já que as chanchadas seriam reiteradamente compostas por quadros musicais, sem uma aparente conexão interna (Bueno, 2005).

A despeito das críticas à forma de produção dos filmes com temas carnavalescos, estes continuaram a atrair um considerável público para as salas de cinema durante toda a década de 1940. Nesse decurso, a produtora Atlântida passou a ocupar a liderança no país na comercialização de filmes sobre a folia momesca brasileira, em especial a carioca. Seu primeiro filme carnavalesco de sucesso foi *O Mundo é um Pandeiro (1942)*. Na sequencia, a Atlântida produziu chanchadas aclamadas pelo público e pela crítica especializada, como: *É Com Este que Vou*; *E O Mundo Se Inverte*; *Folias Cariocas*; *O Rei do Samba*; *Carnaval em Marte*; *Carnaval na Atlântida*. Esta produtora cinematográfica realizou ainda comédias satirizando

outros temas, a principal sendo *O homem do Sputinik* (1959), sobre a Guerra Fria, estrelada por Oscarito e Norma Bengel.

Tinhorão (1972) identificou a morte das chanchadas carnavalescas como tendo ocorrido no final da década de 1950. Todavia, reiteramos que não só na vigência dos diferentes formas de governos getulistas, mas também no período desenvolvimentista de Juscelino Kubtischek, o cinema foi usado politicamente para a divulgação de uma imagem positiva do país, tanto interna quanto externamente. Assim, embalado pelas ondas do rádio, pelas imagens do cinema e pela literatura, o Carnaval foi considerado um dos símbolos nacionais, sendo a festa de Momo do Rio de Janeiro a referência para o restante do país.

5. Viva também o teatro de revista e as marchinhas!

Nas décadas de 1930-1940, a folia de Momo carioca, como dito anteriormente, assumia a posição de festa síntese do carnaval brasileiro (Ferreira, 2007). Em termos de expressões carnavalescas, essas duas décadas marcam a fase de transição entre o desaparecimento dos ranchos carnavalescos e a ascensão das escolas de samba no gosto popular e erudito. Estas se transformaram no "maior espetáculo da Terra", tornando o carnaval carioca conhecido mundialmente (Moraes, 1959). Aliás, englobando as tensões e os conflitos sociais do Rio de Janeiro, a influência do carnaval na vida da cidade passa a ser, desde então, inconteste Em termos musicais, essas duas décadas foram marcadas também pelo sucesso das marchinhas carnavalescas (Alves, 1997; Diniz, 2000; Fernandes, 1995; Valença, 1981).

A biografia escrita por Jairo Severiano sobre o compositor de marchinhas João de Barros – o Braguinha – afirma que esta forma musical seria um produto cultural das camadas médias urbanas cariocas. Elas teriam se consolidado como gênero musical na década de 1920. Nesse período, Freire Júnior, José Francisco de Freitas e Eduardo Souto, instrumentistas do teatro de revistas da época, idealizaram um estilo de canção baseado em um ritmo alegre, em melodias simples e em letras curtas e bem-humoradas (Severiano, 1987).

Por outro lado, na visão de Alencar (1979), as marchinhas carnavalescas eram uma mistura entre a polca e duas danças americanas – *o one-step e o rag-time* – presentes no Rio de Janeiro entre 1912 e 1916. A primeira marchinha a fazer sucesso no Carnaval carioca foi *O Pé de Anjo* em 1920, de Sinhô (Alencar, 1979). Na verdade, esta marchinha estava inserida dentro de um quadro musical de uma revista teatral homônima. Aliás, foi o sucesso dessa revista que disseminou a marchinha junto ao grande público. Independentemente da origem das marchinhas, sua popularização só foi possível, entre outros fatores históricos, pelos concursos de músicas populares que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro desde 1919.

Depois de 1931, a Prefeitura da cidade passou a organizar tais concursos, sendo que as canções participantes eram amplamente divulgadas nos meios de comunicação da época. A oficialização e os incentivos financeiros oferecidos pela administração municipal aos vencedores acarretaram uma ampla comercialização da música popular carnavalesca,

surgindo, nesse decurso, uma representativa parcela de intérpretes e compositores dessas canções, como Dalva de Oliveira, Mário Reis, João de Barros, Lamartine Babo (Severiano, 1987). Várias marchinhas, que até hoje são cantadas durante o reinado de Momo, surgiram nessa época. Entre as mais conhecidas, encontram-se: *O teu cabelo não nega*, de Lamartine Babo; *Pierrô apaixonado*, de Noel Rosa; e *A mulata é a tal*, de Braguinha;

As marchinhas e os sambas disputavam a hegemonia musical no gosto popular durante o período carnavalesco nos anos de 1930 e 1940. Aquelas gozavam de maior simpatia do público frequentador dos festejos de clubes e salões; os sambas, por sua vez, desfrutavam de ampla repercussão nos cortejos e brincadeiras realizados nas ruas (Silva & Santos, 1980). Porém, enquanto estes podiam ser executados em qualquer época do ano, as marchinhas eram prioritariamente cantadas nos dias de folia, sendo acompanhadas por orquestras instrumentais (Andrade, 1972; Tinhorão, 1997).

Comentando e satirizando os comportamentos e os valores sociais da cidade, as marchinhas ajudaram a promover o carnaval do Rio do Janeiro. Aliás, é uma marchinha – Cidade Maravilhosa, de 1936, de André Filho – a canção considerada o hino da cidade. A partir da década de 1950, as marchinhas perdem fôlego social em decorrência da preferência popular pelos desfiles das escolas de sambas e seus sambas-enredo. Estes passaram, desde então, a ser a música carnavalesca oficial de cada ano (Tinhorão, 1997).

Por outro lado, provavelmente um dos principais meios de divertimento, para os cariocas, até a década de 1940 e uma forma artística basilar, para a divulgação e popularização das músicas de Carnaval, tenha sido o Teatro de Revista ou Teatro Rebolado.

A origem desse gênero artístico remonta às antigas comédias teatrais gregas, quando os personagens usavam máscaras e vestimentas extravagantes e, fazendo uso da sátira e da mímica, caricaturavam situações de constrangimento social, de corrupção ou de incompetência política. Este gênero artístico continuou na Roma antiga. O nome do teatrólogo a ser destacado é Plauto. Este, em suas peças, manteve o caráter farsesco das comédias gregas, acrescentando-lhes canções e danças extraídas do contexto popular romano. Por outro lado, a austeridade e a exacerbação da fé religiosa, características da Idade Média, dificultaram a livre expressão do teatro musicado de cunho farsesco (Paiva, 1991), tendo o período medieval produzido um novo elemento artístico que seria, após diversas modificações, incorporado ao Teatro de Revista: *les chansons des troubadours*[14] Descendente imediata das *chansons,* a balada, no transcurso entre os séculos XVI e XVIII, foi sinônimo das melodias musicais produzidas pelos segmentos populares em diversos países europeus: *Volkslied*, na Alemanha; *romanza*, na Itália; *ballad*, na Inglaterra; *chanson populaire,* na França.

No entanto, a Revista, como gênero artístico, somente assumiu sua feição teatral definitiva ao associar os elementos da comédia e das canções populares com as cenas de

[14] As canções trovadorescas eram formas de literatura oral declamada por menestréis que, com seus instrumentos musicais de corda, viajavam de cidade a cidade na Europa, descrevendo batalhas, conflitos passionais, desastres, vitórias e derrotas dos soberanos.

dança advindas do *music-hall*, do espetáculo de variedades e do *vaudeville* (Paiva, 1991). O *music-hall,* de origem inglesa, é derivado dos concertos de sapateado que se realizavam em tavernas londrinas nos séculos XVIII e XIX. Esses concertos populares combinavam jogos de luz e quadros dramáticos e farsescos e envolviam também músicas e artes circenses, como o contorcionismo, o malabarismo e o ventriloquismo. O humor concentrava-se na crítica aos costumes e às situações de vida das classes populares. Por seu turno, no século XIX, o espetáculo de variedades norte-americano, o *burlesque,* caracterizava-se pela imitação cômica de heróis, dos deuses e dos seres humanos. Ao lado dos quadros de pilhérias e das zombarias maliciosas, o espetáculo de variedades apresentava ainda cenas de erotismo que, paulatinamente, evoluíram para a exibição da nudez feminina, o *strip-tease.* O *vaudeville* (*vaux-au-vire*), por outro lado, foi inicialmente interpretado por atores amadores em Val-de-Vire, na Normandia, que tentavam romper o monopólio artístico mantido pelo Estado por meio da *Comédie Française*, a única companhia teatral oficialmente autorizada a encenar dramas considerados sérios. Nessa direção, a *comédie-en-vaudevilles* apropriava-se da linguagem cômico-popular e encenava suas peças em feiras e ao ar livre, tornando-se o embrião dos espetáculos mambembes. Em sua estrutura artística, os enredos dos *vaudevilles* eram baseados na crítica dos costumes, os quais eram satirizados pela intercalação de diálogos falados, mimetizados e cantados.

Descrevendo a forma artística da Revista, Paiva (1991, p. 30) a define como uma forma ligeira de entretenimento teatral, englobando aspectos da comédia clássica, das danças e canções apresentadas em tavernas e feiras populares, nas quais situações do dia-a-dia eram humoristicamente encenadas. A partir do final do século XIX, os elementos visuais se sobressaem no Teatro de Revista: a cenografia, a iluminação, as cores, os corpos esculturais das mulheres.

Segundo Paiva (1991), no Rio de Janeiro, as Revistas começaram a ganhar notoriedade em meados do século XIX com o aparecimento dos primeiros cafés-concerto na cidade. Nesse contexto, destacamos, em 1859, a abertura do *Alcázar Lyrique,* cuja atração cantante era a trupe do empresário francês Joseph Arnaud. O *Alcázar*, situado na Rua da Vala (atual Uruguaiana) tinha em seu repertório mini -operetas, cançonetas, *vaudevilles*, bem como revistas encenadas por grupos teatrais que vinham frequentemente de Paris passar temporadas no Rio de Janeiro. Com o sucesso das revistas francesas, outras companhias europeias, principalmente as portuguesas, vieram encenar suas peças no Rio de Janeiro, então capital federal.

Com efeito, os historiadores do teatro nacional debatem se os responsáveis pela difusão das revistas no Brasil seriam as companhias francesas ou as portuguesas especializadas em textos musicados. O ponto de convergência entre os acadêmicos, contudo, refere-se à dificuldade dos teatrólogos brasileiros de desenvolverem estratégias de

sobrevivência em face à presença constante no Rio de Janeiro, de produções estrangeiras já testadas em seus países de origem.

Em 1874, como alternativa para a sobrevida das revistas nacionais, surgem as Revistas de Ano. Estas eram presas à fórmula dos almanaques de costumes bem-humorados, por meio dos quais os principais acontecimentos de cada ano eram relembrados de forma galhofeira. Para Kühner (1979), as primeiras Revistas de Ano, encenadas no Rio de Janeiro, eram espetáculos rápidos, mistos de prosa, verso, música e dança, em que relatos minuciosos de fatos ocorridos no decorrer do ano eram postos *em revista*, valendo-se de jocosas caricaturas, como o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão. Vale registrar que o mais famoso "revistógrafo'' brasileiro, no final do século XIX, era o literato maranhense Artur Azevedo, cujas Revistas de Ano atraiam um considerável público para os Teatros São Pedro de Alcântara, João Caetano e Santana (atual Carlos Gomes), os três localizados na afamada Praça Tiradentes, no centro citadino.

Nesse transcurso, ainda no século XIX, a Revista, como gênero teatral, já estava plenamente estabelecida no Rio de Janeiro, assim como seus atores e atrizes ganhavam notoriedade e reconhecimento público na capital federal. Entretanto, após a proclamação da República, as Revistas de Ano gradualmente perderam espaços para as *revistas carnavalescas.* Os bailes de máscaras, os banhos de mar à fantasia, os desfiles das Grandes Sociedades, passaram a ser temática explorada pelos revistógrafos nacionais. Paiva (1991) registra a ano de 1889 como a data de lançamento da primeira revista carnavalesca – *o Boulevard da Imprensa* –, na qual seu autor, Oscar Pederneiras, teria trazido ao centro da ação as três principais sociedades carnavalescas dessa fase: Democráticos, Tenentes do Diabo e Fenianos. Desde então, o teatro de revista se tornou uma espécie de prólogo ou de *avant-première* do Carnaval na cidade. Do mesmo modo, essa forma de fazer teatro popularizou junto ao público os ícones da "baiana festeira" e da "mulata sestrosa".

Para Paiva (1991), as três primeiras décadas do século XX podem ser consideradas como a fase áurea do teatro de revista no Brasil, principalmente na então Capital Federal. Antes da consolidação do cinema e do rádio, o Carnaval difundia-se e popularizava-se também pelos diferentes segmentos sociais, por meio do teatro de revista. Este era o porta-voz dos sambas, marchas, lundus, maxixes e tangos que embalariam o festejo de Momo carioca (Diniz, 1999; Fernandes, 1995). Nesse decurso, porém, a forma artística das revistas sofreu transformações: a valorização da parte musical frente à escrita e os comentários satíricos dos eventos recentes do passado foram superados em importância pelas canções leves e brejeiras. Nessa ótica, reiteramos, a revista foi o primeiro veículo de massa empregado no país para a divulgação das músicas carnavalescas. Na verdade, havia uma circularidade entre o Carnaval e o teatro de revista. Ora a revista alçava a música para o sucesso no reinado de Momo, ora o sucesso da música carnavalesca é que era aproveitado para atrair o público ao teatro (Tinhorão, 1972). Aliás, na fase de preponderância do Grande

Carnaval, os revistógrafos exploravam comercialmente a rivalidade entre as sociedades carnavalescas para divulgar suas criações para os torcedores e simpatizantes de cada agremiação.

Não seria temerário afirmar que, até meados da década de 1920, o lançamento de revistas carnavalescas, nas vésperas do Ano-Novo, era uma espécie de tradição avidamente aguardada no Rio de Janeiro. Nesse ínterim, esse modelo de espetáculo teatral já explorava a exibição do rebolado e das cenas de nudez do corpo feminino. Em outras palavras, o público carioca, sobretudo o masculino, afluía ao Teatro de Revista em busca de entretenimento, para ver cenários vistosos, ouvir músicas, rir de piadas e para ver mulheres seminuas ou completamente desnudadas. Por outro lado, embora o conteúdo carnavalesco prevalecesse, as *charges* políticas não desapareceram por completo do teatro de revista. Elas reapareciam com mais evidência no período das campanhas eleitorais.

Nos anos getulistas, sofrendo a concorrência do rádio e do cinema, o teatro de revista perde uma parte significativa de seu público, resultando na redução da qualidade e da quantidade de peças apresentadas anualmente. Para Tinhorão (1972), essa crise do teatro de revista acarretou duas conseqüências em seu desdobramento artístico: este gênero foi definitivamente encaminhado para o caminho do *show* e houve uma redução do tempo de sua duração, para que coubesse nos intervalos das sessões de cinema, sob a denominação de *revuettes*. Nas décadas de 1940 e 1950, as principais revistas cariocas dirigidas por Walter Pinto, Chico Recarey e Carlos Machado, deixaram os palcos de teatro e deslocaram-se para os cassinos, onde pessoas dos segmentos econômicos mais altos iam apreciar os espetáculos com as vedetes mais famosas do período, entre elas, Virgínia Lane. Em meados dos anos de 1960, são encenadas as últimas revistas no Brasil. Segundo Paiva (1991), além da crise econômica, o fim desse gênero teatral poderia ser explicado também pelo advento da liberação sexual feminina. O público masculino não precisava mais ir aos cassinos para admirar corpos desnudos de mulheres, bastava ir às praias da zona sul carioca para vê-los gratuitamente. Em todo caso, em sua existência, o teatro de revista cumpriu seu papel cultural de popularizar os nomes de diversos compositores que tiveram seus sambas e suas marchinhas imortalizadas por meio do teatro rebolado.

6. Considerações finais

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a pressão pela redemocratização do país e pelo fim do autoritarismo getulista ganhava ecos na impressa, nos setores militares e nos segmentos intelectuais da sociedade. No transcurso de 1946 a 1950, o Brasil foi governado por Eurico Gaspar Dutra que, em termos econômicos, deu prosseguimento ao processo de industrialização nacional iniciado por Getúlio Vargas. O mandato de Dutra marcou também a redemocratização do país, devolvendo aos cidadãos seus direitos individuais

fundamentais. Em 1946, a nova carta constitucional restabelecia o voto secreto e as eleições diretas para todos os cargos do Poder Executivo e do Legislativo.

Além do retorno à democracia, no âmbito cultural o Brasil findava o período getulista como o país da mestiçagem, do samba, do Carnaval e, porque não? Das marchinhas carnavalescas. Nesse aspecto, o teatro de revista, o cinema, o rádio e a literatura contribuíram diretamente para a aceitação positiva e para a popularização do folguedo de Momo e das músicas carnavalescas. Uma questão é cabível neste momento: como essas manifestações culturais se atualizam e ainda são consideradas como ícones nacionais no século XXI, se alguns dos principais meios artísticos para sua divulgação foram desaparecendo ao longo da década de 1950 e 1960?

Voltamos aqui à discussão sobre as formas pelas quais as sociedades recordam que apresentamos anteriormente. Embora as chanchadas, revistas teatrais, concurso de músicas sejam considerados expressões culturais esquecidas no passado, os sambas e as marchinhas carnavalescas encontraram formas de inscrição na memória documental nacional por meio de registros imagéticos e fonográficos. É notória e abundante a quantidade de fotografias, revistas, livros e gravações em LPs e CDs, os quais, em certa medida, inscreveram o nosso passado carnavalesco em documentos. No entanto, pensando com Connerton (1999), acreditamos que tais práticas de inscrição, apesar de serem eficientes mecanismos de armazenamento de informações, são recursos externos à nossa memória. Nesse sentido, enfatizamos e reiteramos que o carnaval permanece vivo e atual por se tratar de um ritual coletivo, festejado anualmente nos quatros cantos do Brasil. A propósito, conforme aponta o mesmo autor a celebração ritual de uma mesma festa, quando feita de forma reiterada, implica ou permite a repetição das mesmas encenações performáticas do ano passado, da década e do século passado. Assim, a transmissão de nossa memória carnavalesca é feita, parafraseando Candau (1998), sem reflexão crítica: "ela provém da nossa imersão na sociedade desde a tenra infância mais do que de uma transmissão explícita". Daí decorre que o fato de o carnaval ser um ritual, lhe permite encontrar mecanismos simbólicos para armazenar e atualizar fatos de nosso passado.

Nesse sentido, toda vez que um samba e/ou uma marchinha são executados durante o momento carnavalesco, é revivida a retórica verbal e corporal que permitiu que tal festa popular se tornasse símbolo de brasilidade. Outrossim, podemos encontrar indícios da sedimentação da memória prática na manutenção do samba e do carnaval como ícones da identidade nacional, através das práticas corporais e da própria execução da arte de sambar. As escolas de samba, produtos culturais cuja origem nas décadas de 1920 e 1930 se liga aos morros e aos subúrbios cariocas, desenvolveram formas de bailar, de dançar e de gesticular o corpo que foram transmitidas, de geração a geração, entre os sambistas. Esta incorporação do samba é uma forma de manter viva uma tradição iniciada há quase um século atrás.

Por fim, cabe recordar que segundo Sá (2007) a memória prática é a instância da memória social que provavelmente mais resiste à transformação em função de mudanças históricas. Nessa perspectiva, ela conserva, reitera e reproduz, bem mais do que cria e reconstrói (Sá, 2007). Esse caráter de permanência e de aparente inércia aportado pela memória prática talvez seja o elemento que garanta que o carnaval e o samba ainda hoje sejam considerados ícones nacionais, tal qual acontecia no período getulista. As práticas culturais aqui estudadas guardam vínculos entre o presente e passado, já que muitos dos seus protagonistas e criadores estão vivos e transmitindo essa memória prática aos foliões mais novos. E cada novo carnaval revive e atualiza a nossa brasilidade, gestada e popularizada pelo rádio, cinema, teatro e literatura produzidos na já longínqua década de 1930...

Referências

Alencar, E. (1979). *A história do carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Alves, C. (1997). *Lamartine Babo: um canibal no carnaval - uma leitura de suas marchinhas.* Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

Alves, M. F. (2010). *A reconstrução da identidade nacional na era Vargas: práticas e rituais cívicos e nacionalistas impressos na cultura do grupo escolar José Rangel/Juiz de Fora/Minas Gerais (1930-1945).* Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

Amado, J. (1987). *O país do carnaval.* São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1932).

Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.

Augras, M. (1998). *O Brasil do samba-enredo.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Baeta Neves, L. F. (1979). *O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Achiamé.

Bonfim, M. (2005). *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks. (Original publicado em 1905).

Buarque de Holanda, S. (2004). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva. (Original publicado em 1936).

Bueno, B. G. (2005). *O cinema brasileiro nos anos de 1930: Carmem Miranda, cinédia e o carnaval***.** São Paulo: Faculdade Armando Álvares Penteado.

Cabral, S. (1991). *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Cabral, S. (1996). *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Caldas, W. (1994). *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Manole.

Candau, J. (1998). *Mémoire et identité*. Paris: Presses Universitaires de France.

Casé, R. (1995). *Programa do Casé*: *o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad.

Cavalcanti, M. L. (2007). *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Chaui, M. (2000). *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (Coleção História do Povo Brasileiro). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Coelho, A. (1993). Getúlio Vargas e a imprensa. *Cadernos da Comunicação*, Série Memória, 44-58.

Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam* (M. M. Rocha, Trad.). Oeiras, Portugal: Celta. (Original publicado em 1993).

Cunha, M. C. P. (2001). *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca*. São Paulo: Companhia das Letras.

Damatta, R. (1994). O poder mágico da música de carnaval: decifrando Mamãe eu Quero. Em R. Damatta. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira* (pp. 27-39). Rio de Janeiro: Rocco.

Diniz, E. (1999). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos.

Diniz, R. M. (2000). *Fica triste se és capaz: o lado cômico de Lamartine Babo e Noel Rosa*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Faculdade de Letras e Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

Ericeira, R. C. S. (2010). *A mulher é a tal: visões de compositores de marchinhas carnavalescas sobre as mulheres no Rio de Janeiro dos anos de 1930 e 1940.* Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

Fausto, B. (1995). *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP.

Ferreira, F. (2007). *Inventando carnavais*: *o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: EDUFRJ.

Fernandes, A. (1995). *O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval a opereta*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

Freyre, G. (1998). *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record. (Original publicado em 1933).

Goldwasser, M. J. (1975). *O palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.* Rio de Janeiro: Zahar.

Gomes, T. (2004). *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas.

Jacó-Vilela, A. M. & Rocha, L. F. D. (2014). Uma perspectiva católica da psicologia no brasil: análise de artigos da revista "A Ordem". *Psicologia em Pesquisa*, *8*, 115-126.

Kühner, M. H. (1979). *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: Funarte.

Lago, M. M. (1994). *Aspectos da enunciação em letras de sambas e marchas da década de trinta*. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

Leopoldi, J. S. (1978). *Escola de samba*: *ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Vozes.

Moraes, E. (1959). *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Paiva, S. C. (1991). *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Peralta, E. (2007). Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da memória*, *2*, 4-23.

Prado, P. (1962). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio. (Original publicado em 1926).

Prado Junior, C. (1979). *A formação do Brasil contemporâneo – Colônia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. (Original publicado em 1942).

Queiroz, M. I. P. (1992). *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Braziliense.

Romero, S. (1894). *Doutrina contra doutrina: o evolucionismo e o positivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: J. B. Nunes.

Sá, C. P. (2007). Sobre o campo de estudo da memória social: uma perspectiva psicossocial. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, *20*, 290-295.

Severiano, J. (1987). *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música.

Silva, M. & Santos, L. (1980). *Paulo da Portela*: *um traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte.

Soihet, R. (1998). *A subversão pelo riso*: *estudo sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Tinhorão, J. R. (1972). *Música popular: teatro e cinema*. Rio de Janeiro: Vozes.

Tinhorão, J. R. (1997). *Música popular*: *um tema em debate*. São Paulo: 34.

Valença, S. S. (1981). *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Vianna, H. (2002). *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: EDUFRJ.

Nota sobre os autores

Ronald Clay dos Santos Ericeira é professor adjunto de psicologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutorado em Antropologia Cultural pela UFRJ e doutorado em Psicologia Social pela UERJ. Principais interesses de pesquisa: memória cognitiva, memória social, cultura popular, educação e aprendizagem. Contato: Departamento de Psicologia (UFRRJ), Km 07 da BR 465, Seropédica, Rio de Janeiro, Brasil, CEP 23890-000. E-mail: ronaldericeira@yahoo.com.br

Ana Maria Jacó Vilela é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social (2001-2005; 2013-2015). É pesquisadora do CNPq, Cientista do Nosso Estado pela Faperj e Procientista da UERJ. Participa dos GTs de História da Psicologia da ANPEPP (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia) e da SIP (Sociedade Interamericana de Psicologia), sendo coordenadora deste para o biênio 2011-2013 e 2013/2015. Coordena também a Rede Iberoamericana de Pesquisadores em História da Psicologia que atualmente congrega mais de cem pesquisadores de diferentes países. Presidente da ABRAPSO - Associação Brasileira de Psicologia Social (2006-2007) e Vice-Presidente de sua Regional Rio (2008-2009). Presidente da ANPEPP (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia) (2010-2012). Secretária Executiva para a América do Sul da Sociedade Interamericana de Psicologia (2013-2015). E-mail: amjaco@uol.com.br

Data de recebimento: 21/02/2014
Data de aceite: 31/03/2015