

Referência da Publicação: _____.Imagens do Carnaval Brasileiro do Entrudo aos Nossos Dias. *Brasiliana da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional /Nova Fronteira, 2002. , p.573-588.

A IMAGEM DO CARNAVAL BRASILEIRO: DO ENTRUDO AOS NOSSOS DIAS

Fred Góes

O carnaval está tão fortemente ligado à gente brasileira que, não é exagerado afirmar, ser ele um dos nossos mais marcantes traços de identificação. Não é que tenha se originado aqui, mas, sem dúvida, foi por nós reinventado e de maneira plural. São muitos os carnavais do Brasil, múltiplas as formas de expressão que revelam, exemplarmente, a nossa diversidade cultural.

É no carnaval, período em que a linearidade da cronologia cotidiana se redimensiona e a estratificação social se reestrutura, que revelamos, para o mundo e para nós mesmos, a exuberância da nossa criatividade nos diferentes campos artísticos por meio da dança, da música, das artes cênicas, das diversas manifestações das artes plásticas, da indumentária, etc.

As origens remontam a tempos imemoriais. É consensual sua descendência das bacanais gregas e das saturnais romanas. É também provável originar-se da mistura destas com festas de povos da antiguidade, como os egípcios, por exemplo. O certo é que, entre nós, a essa ascendência, somam-se as expressões portuguesa, negra e ameríndia.

Quanto à etimologia, “carnaval” tanto pode vir do dialeto milanês *carnevale*, quanto ser oriundo do latim *carnevale* (abstenção de carne), uma clara alusão ao início da quaresma cristã. Há também quem afirme originar-se de *dominica ad carnem levandam*, data regulamentada, no ano 590 da era cristã, por Gregório I. O estabelecimento do período carnavalesco, nos três dias que antecedem a Quarta-Feira de Cinzas, se dá em 1582, quando o Papa Gregório XIII reformula o Calendário Juliano e cria o Gregoriano, em vigor até hoje.

Outro aspecto do carnaval que remonta à antiguidade é a tradicional presença do Rei Momo, figura mitológica identificada como o Deus da Irreverência, o que motivou sua

expulsão do Olimpo, a morada dos deuses. Reza a lenda que, nas saturnais romanas, escolhia-se o mais belo dos soldados para ser coroado como Rei Momo. Durante as festividades, recebia tratamento especial com toda sorte de “mordomias”, em compensação, findas as comemorações, era sacrificado no altar de Saturno.

No Brasil, o carnaval surgiu na segunda década do século XVIII, com a migração dos ilhéus portugueses da Madeira, Açores e Cabo Verde. As festividades carnavalescas, chamadas de **entrudo** (palavra de origem latina que significa “entrada”), eram uma verdadeira guerra na rua em que as armas utilizadas variavam entre bisnagas de lata, cabaças de cera, chamadas também de limões de cheiro, farinha ou gesso, cartuchos de pó de goma, bombinhas de mau-cheiro, enfim, toda sorte do que se pudesse lançar nos transeuntes desavisados. Esta forma primitiva de carnaval é excepcionalmente bem ilustrada por Jean Baptiste Debret, talvez o mais popular membro da missão artística de 1816, na famosa prancha 33 (cenas do carnaval ou o entrudo) constante de sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*¹, cuja edição não ultrapassa duzentos exemplares. No texto relativo à ilustração, Debret observa que “com água e polvilho, o negro, nesse dia, exerce impunemente nas negras que encontra toda a tirania de suas grosseiras facécias; algumas laranjas de cera roubadas aos senhores constituem um acréscimo de munições de carnaval, para o resto do dia”.

O entrudo era a expressão do extravasamento de recalques. Durante os três dias que antecediam a Quarta-Feira de Cinzas, o tumulto dominava as ruas das cidades brasileiras. No Rio, a intensidade culminava na esquina da rua do Ouvidor com Gonçalves Dias. Mascarados lançavam as tais bombas fétidas e esguichavam um líquido de cheiro forte com farinha uns nos outros. Os escravos espalhavam farinha no rosto, usavam velhas perucas ou camisas rasgadas dos seus senhores e se entregavam à folia durante os dias da festa. Muitos senhores chegavam a deixar os escravos livres durante a comemoração e, curiosamente, poucos são os registros de fuga nessa ocasião.

É ainda Debret quem registra que, desde o tempo do entrudo, era comum a fantasia de Velho Europeu, uma evidente crítica à autoridade e ao poder constituídos, costume que se manterá vivo até o início do século XX. Observa o autor: “..vi durante minha permanência, certo carnaval em que alguns grupos mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos ao cumprimentar à direita e

¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'à 1831*. Paris: Firmin Didot, 1834-39. 3t.

à esquerda as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltados por alguns músicos também de cor e igualmente fantasiados”. O hábito das camadas populares fantasiarem-se de aristocratas, nobres, divindades mitológicas, etc., chega aos nossos dias em algumas formas carnavalescas, como nas Escolas de Samba e o Maracatu, por exemplo. Há, porém, algumas fantasias que caíram em desuso como a de *princês* e a já mencionada, de *velho*, conforme registra o desenho de Raul Pederneiras datado de 1924².

Várias vezes, o entrudo foi proibido na forma de portarias, alvarás e avisos oficiais (1784,1818, 1857,1879,1885), conforme nos informa Haroldo Costa³. Mas ele resistirá com seus limões de cheiro e banhos de toda espécie até 1904, quando o prefeito Pereira Passos levantou uma enorme campanha contra a manifestação, com o *slogan* “o Rio civiliza-se”. Agredido pelo confete, serpentina e lança-perfume o entrudo morreu de vez. Dele só restam algumas lembranças nos blocos de sujos e nas bisnagas que lançam água.

Cabe ressaltar que o carnaval de hoje não limita suas origens ao entrudo, manifestações religiosas e folguedos populares alicerçam também nossa expressão carnavalesca, como é o caso dos ranchos de Reis⁴ que deram origem aos ranchos que, por sua vez, são os antepassados das escolas de samba. Eram, em sua origem festejos natalinos.

Os ranchos carnavalescos começaram a aparecer no carnaval do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, como tipo de cortejo mais organizado e Os ranchos carnavalescos começaram a aparecer no carnaval do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, como tipo de cortejo mais organizado e evoluído que os blocos e cordões. Há quem julgue serem eles uma sobrevivência das alas de certas procissões, como a de Nossa Senhora do Rosário, em que se permitiam cantos e danças de caráter dramático. Ao se organizarem como ranchos, os blocos e cordões passaram a desfrutar de grande popularidade, como o Ameno Resedá (fundado a 17 de fevereiro de 1907, existiu durante 34 anos, encerrando suas atividades a 15 de fevereiro de 1941), Dois de Ouro, Flor do Abacate, Rosa Branca, Kananga do Japão, Rosa de Ouro, Recreio das Flores, entre tantos outros.

² Outras fantasias populares dos carnavais de outrora que foram desaparecendo são: o diabinho, o diabão, a caveira ou a morte, o burro doutor, o morcego, o bebê, o pai João, a mula-ruça, o macaco, o urso, o Zé-Côdea e seus descendentes.

³ COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio, Irmãos Vitale, 2001 p.12

⁴ As aquarelas de autoria de Carlos Julião, datadas do século XVIII, pertencentes ao acervo da FBN, dão claro depoimento deste fato.

Atribui-se a paganização dos ranchos ao gesto do tenente da Guarda Nacional, o baiano Hilário Jovino Ferreira que, em 6 de outubro de 1894, fundou com alguns conterrâneos o Rancho Rei de Ouros e decidiu que sairiam no carnaval. A sede da agremiação ficava na Pedra do Sal, no bairro da Saúde. Apesar de ter nascido nas classes populares, os ranchos atraíram a classe média e os intelectuais, transformando-se em momento culminante dos festejos carnavalescos. Segunda-feira era o dia do Rancho. A decadência começou na segunda metade do século XX, quando os desfiles já não apresentavam mais o brilho do passado. Na década de 70, houve um movimento de jornalistas e intelectuais, cujo objetivo era não deixar os ranchos morrerem, no entanto, em 1997, conforme observa Haroldo Costa⁵, somente uma agremiação apresentou-se.

Ainda que se atribuam datas diferentes, no que diz respeito ao surgimento do Zé Pereira, foi, no século XIX, entre a segunda metade dos anos 40, que o sapateiro português, José Nogueira de Azevedo Paredes introduziu o hábito de animar a folia carnavalesca ao som de zabumbas e tambores, percutidos em desfiles pelas ruas. O costume era português assim como a denominação de “Zé-pereira” com que se popularizou entre os cariocas. Segundo José Ramos Tinhorão, os Zé Pereira eram “os tocadores de bumbos enormes que, na região do Minho, em Portugal, acompanhavam as procissões ao lado dos tocadores de gaitas de fole”⁶.

Depois de José Paredes, vários foram os imitadores. A presença dos Zé-pereiras tomou tal vulto e tornou-se tão popular que, já em meados de 1869, a Companhia Teatral Heller levaria à cena uma paródia de “Os Bombeiros de Nanterre”, intitulada *Zé-pereira Carnavalesco*, em um entreato da qual o comediante Francisco Correia Vasques cantaria a famosa quadrinha, apregoando os méritos da já consagrada barulheira dos bumbos: “E viva o Zé-pereira / Pois que a ninguém faz mal / Viva a bebedeira / Nos dias de carnaval”.

Em 1840, além da folia de rua, surge uma nova forma de comemoração carnavalesca promovida pela burguesia que não compartilhava dos excessos do entrudo _ os bailes de máscara. O primeiro foi realizado no dia 22 de janeiro, promovido pela esposa do proprietário do Hotel Itália, localizado no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. O sucesso foi tanto que se repetiu a festa em 20 de

⁵ Opcit. p.74

⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto)*; 3ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978. p.108

fevereiro, já no período carnavalesco, com o seguinte anúncio: “baile de máscaras como se usa na Europa”.

A polca, também chamada de “polaca”, era a grande moda dançada nos bailes de carnaval daquela época. Tanto que, em 1846, cria-se a sociedade “Constante Polca”, que se encarregou de promover os bailes. É possível que o criador da referida sociedade tenha sido o proprietário do Hotel Itália, uma vez que os bailes continuaram a ocorrer em seu estabelecimento. A partir daí, passam a ser habituais os bailes realizados nos teatros, como o São Pedro e o Imperial Teatro D. Pedro II. O costume atravessou todo o século XX, sendo destacáveis os bailes do Teatro Municipal⁷, os dos hotéis Copacabana Palace e Glória e os promovidos pelos clubes sociais e associações atléticas. Atualmente, no Rio de Janeiro, a maior parte dos bailes se realiza em casas noturnas.

Na segunda metade do século XIX, surge, no carnaval do Rio, a primeira Grande Sociedade. Em 14 de janeiro de 1855 o jornal *Correio Mercantil* publicava uma crônica assinada pelo romancista José de Alencar, em que descrevia uma sociedade, que fora criada no ano anterior, e que contava já com cerca de oitenta sócios “de boa companhia” e pretendia desfilar no domingo de carnaval com uma banda de música, flores, máscaras e roupas luxuosas, sendo a grande atração do carnaval daquele ano: chamava-se Congresso das Sumidades Carnavalescas e é, efetivamente, a primeira das Grandes Sociedades que se tem notícia. Escragnolle Doria registra que o desfile ocorreu às 3 horas da tarde de domingo, 18 de fevereiro de 1855, saído do Largo de D. Manoel, percorrendo a cidade “em galhofa”, e recolhendo-se ao Teatro de São Pedro⁸. A partir dela, várias outras Grandes Sociedades apareceram: União Veneziana, Euterpe Comercial e Zuavos Carnavalescos, dissidências da Sumidades.

Na história das Grandes Sociedades, os desentendimentos sempre foram uma constante, o que provocava o surgimento de outras novas: Tenentes do Diabo, Infantes do Diabo, Fenianos, Congresso dos Fenianos, Democráticos Carnavalescos (que em 1888 passou a se chamar Clube dos Democráticos), Estudantes de Heidelberg, Acadêmicos de Joanisberg, Boêmia, Pierrots da Caverna e tantas mais.

⁷ O primeiro Baile de Gala do Teatro Municipal do Rio de Janeiro ocorreu em 08 de fevereiro de 1932 e o último, no carnaval de 1975. Em 1936, o concurso de fantasias nas categorias luxo e originalidade (masculina e feminina) foi oficializado. Vários concorrentes fizeram a história dos desfiles, mas ninguém se tornou mais famoso que o museólogo Clóvis Bornay que passou a ser considerado “hors concours”, em todas as passarelas de fantasia.

⁸ DORIA, Escragnolle. *O Primeiro Carnaval*. In: Revista da Semana, Rio de Janeiro 1 de março de 1924 n.10. Ano XXV p.1.

Das muitas sociedades que existiram nos primórdios, três foram chamadas de “heróis do carnaval”, devido as suas atuações no âmbito da vida nacional, sobrevivendo por longo período: Fenianos, Clube dos Democráticos e Tenentes do Diabo. Sobreviveram até 1989, mas desde meados do século XX não apresentavam mais o vigor de outrora em seus desfiles da terça-feira gorda.

As Grandes Sociedades não se limitavam a atuar no universo da festa, sempre se envolveram em movimentos políticos e atividades de cunho filantrópico. Uma das causas em que mais se destacaram foi a abolicionista. Arrecadavam dinheiro para comprar escravos e, posteriormente, liberta-los, apresentando-os em seus desfiles, com o intuito de incentivar o movimento. Eram também responsáveis por uma série de publicações dedicadas a essa causa. O envolvimento das sociedades era tanto que, no ano de 1869, a verba arrecada pelos Tenentes foi toda gasta na compra de doze escravos, não sobrando dinheiro nem mesmo para o desfile. O movimento republicano foi outra bandeira defendida pelas sociedades.

Ainda uma vez é Haroldo Costa quem destaca que: “Outra modalidade de participação das sociedades era o panfleto poético denominado pufe, palavra originária do francês “*pouf*” que os dicionários definem como “anúncio pomposo”. Já devidamente abasileirado ou carioquizado, os pufes descreviam a beleza dos seus carros nos préstitos, mas também eram utilizados para mensagens de fundo político e reivindicatório”.⁹ Entre os inúmeros intelectuais e jornalistas autores de pufes, destacamos a figura de Olavo Bilac.

Os desfiles desses grupos eram chamados de “préstitos”, nos quais se destacavam grandes carros alegóricos, conhecidos como “carros de crítica”, já que satirizavam os problemas nacionais, os fatos políticos e os homens públicos. A partir dos anos 40, essa expressão carnavalesca entra em decadência, deixando em aberto seu espaço nas ruas das principais cidades do país.

Em 1907, surge uma nova forma de diversão no carnaval carioca que passará a ser incorporada nos carnavais de outras capitais brasileiras, o curso (desfile em carros abertos). A iniciativa partiu das filhas do então Presidente da República, Afonso Pena, que desfilaram pela Avenida Central (atual Av. Rio Branco), em um carro do palácio presidencial. Rapidamente, outros proprietários de automóveis seguiram o exemplo e

⁹ Opcit. p.25

passaram a desfilarem pelas ruas da cidade, enquanto jogavam confetes, serpentinas, esguichando lança-perfume uns nos outros. A imprensa apoiou a iniciativa, imprimindo fotografias da manifestação e promovendo batalhas de confete. O domingo foi escolhido o “dia do corso”. Os grupos se fantasiavam para o desfile que tinha início no meio da tarde, indo até tarde da noite. Do centro da cidade, os automóveis seguiam até Botafogo. O corso era uma oportunidade ímpar para as conquistas amorosas. Até o final dos anos 30, era um dos momentos de maior destaque no carnaval. Atribui-se seu declínio, além do crescimento da população e do número de veículos, à modernização do “design” destes, uma vez que a maioria dos carros passou a ter a capota fechada, fixa. Além disso, o carnaval passou a se espalhar pelos bairros, descentralizando-se.

Outra manifestação carnavalesca que paulatinamente foi desaparecendo da cena carioca foi o banho de mar à fantasia, que ocorria geralmente nos cinco sábados anteriores ao carnaval, nas praias do Flamengo, Botafogo, Urca e Copacabana até meados dos anos 50. Segundo Rachel Valença, tendo como informante o cronista Jota Efegê, a prática data de 1880. “Naquele ano, a 7 de fevereiro, o clube Zabumbal de Niniches promoveu o Grande Banho Turco Musical, primeiro evento no gênero”¹⁰.

Há ainda outro evento bastante característico do período pré-carnavalesco, como bem nos lembra a autora citada, as batalhas de confete. “Promovidas por iniciativa particular em diversos bairros, elas eram custeadas por comerciantes e pela própria população”¹¹. Elas existem desde as primeiras décadas do século XX, por inspiração das que ocorriam em Nice e Paris no final do século XIX. Aqui, foram freqüentes entre os anos 30 e 60, realizadas em trechos de ruas que eram decoradas com motivos carnavalescos.

Quanto à música, o carnaval foi, durante um longo período, fonte de inspiração para um dos mais significativos segmentos do nosso cancionário. De tal maneira, que durante o período áureo do rádio, a música popular dividia-se entre música de carnaval e música de meio de ano. Tal fato evidencia que, nos meses antecedentes às comemorações momescas, os compositores produziam e as rádios veiculavam as músicas que seriam executadas no carnaval seguinte. Curioso é observar, no entanto, que durante mais de meio século o carnaval existiu sem música própria. Os bailes de máscara da segunda metade do século XIX, eram apenas bailes mascarados. Conta-nos Edgar de

¹⁰ VALENÇA, Rachel. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte. 1996. p.45

¹¹ *Ibidem*. p.46

Alencar: “Não havia cantigas. E as danças eram as mesmas de outros bailes, isto é a valsa, o xote, a habaneira, a quadrilha. Depois houve o reinado longo e avassalante da polca, que misturada ao lundu daria margem ao nascimento do maxixe, primeira dança urbana nacional”¹².

O certo é que os gêneros musicais mais autenticamente cariocas, a marchinha e o samba, surgiram com o propósito de dar um ritmo à desordem carnavalesca. José Tinhorão observa sobre a variedade musical até os primeiros anos do século XX. Diz o autor: “as músicas cantadas no carnaval tanto podiam ser os velhos estribilhos de sabor africano divulgados pelos antigos ranchos baianos da Saúde, ou pelos cucumbis e afoxés de escravos, como as polcas, modas sertanejas e até as valsas dos brancos, lançadas durante o ano em partituras para piano”¹³.

Ainda guardando características do entrudo, cujo objetivo principal era a brincadeira de atacar os passantes com seringas d’água, sem qualquer organização, a música ficava em plano inferior.

É ainda Tinhorão quem salienta que “foram os ranchos que, ao adotarem a formação das procissões religiosas, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval”¹⁴. O primeiro desfile que se tem notícia foi o do Dois de Ouros, liderado pelo baiano Hilário Jovino Ferreira, como já mencionado. Foi também, uma dessas agremiações, o Cordão Rosa de Ouro que, em 1899, encomendou à maestrina Chiquinha Gonzaga, a famosa marcha *Ó Abre Alas*, declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam ao desfile e que passaria a ser considerada como a primeira canção carnavalesca brasileira. Mas, na verdade, só mais tarde, nas duas primeiras décadas do século XX, a música de carnaval se fixará, manifestando-se, inicialmente, na forma de marchinha e marcha-rancho ou de samba, batucada e, com o surgimento das escolas de samba, na forma de samba-enredo.¹⁵

Às vésperas da Primeira Grande Guerra, no Rio de Janeiro, havia três carnavais distintos: o dos pobres na Praça Onze¹⁶, o dos remediados na Avenida Central (atual

¹² ALENCAR, Edgar de. *O Carnaval Carioca Através Da Música*. 3ª ed. Rio: Livraria Francisco Alves & INL/MEC, 1979. p.23

¹³ TINHORÃO, José Ramos de. Op. cit. p.115

¹⁴ Ibidem. p.115

¹⁵ Vale ressaltar que na formação dos ranchos, música não era problema, na medida em que muitos dos participantes eram músicos das bandas militares e dos conjuntos de chorões que se estruturaram desde os finais do século XIX.

¹⁶ Praça Onze de Junho, em alusão à vitória do Almirante Barroso na Batalha Naval do Riachuelo. Hoje desaparecida, sua localização era na esquina da atual Av. Presidente Vargas e Rua de Sant’Ana. Era o

Avenida Rio Branco) e o dos ricos nos corsos com automóveis e bailes nos hotéis e nos clubes. Não havia surgido, no entanto, um ritmo aglutinador que caracterizasse a grande festa.

Em 1916, ocorre um dos mais polêmicos casos de direito autoral da história da música popular brasileira, isto porque Ernesto Santos, o Donga, registra, no mês de dezembro, na Biblioteca Nacional, sob o número 3.295, com o nome de *Pelo Telefone* e com a indicação *samba*, pela primeira vez registrada em selo de disco, a composição coletiva, nascida na casa de Tia Ciata¹⁷, que será o maior sucesso do carnaval de 1917. A partir desse momento, como bem esclarece Tinhorão, “o novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa *registrável*”¹⁸.

O samba, na sua fase inicial, estava ainda muito preso ao maxixe e não tinha popularidade junto às camadas médias que ainda tinham os ouvidos acostumados à tradição melódica européia das valsas, polcas, etc. Ao contrário, a marchinha, como mais uma vez nos indica José Ramos Tinhorão, foi facilmente absorvida, sendo “criação típica de compositores de classe média da década de 1920, representava mais o resultado do impacto de marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado nos primeiros anos do século, e depois pelo ritmo do *rag-time* americano, do que propriamente uma retomada consciente do exemplo dado por Chiquinha Gonzaga com a sua composição *Ó Abre Alas* de 1899”¹⁹.

As músicas executadas no carnaval, na passagem do século XIX para o XX, eram, em grande parte, oriundas do teatro de revista. Eram as canções que faziam maior sucesso junto ao público que passavam a ser cantadas fora do contexto teatral, ganhando as ruas. Tinham origem também na festa de Nossa Senhora da Penha, onde eram lançadas por compositores anônimos na quermesse realizada no sopé do morro, nos domingos de outubro.

Um aspecto marcante de um segmento das marchinhas carnavalescas é a sátira aos políticos e administradores; a piada crítica aos acontecimentos de maior destaque na

logradouro eleito pelos sambistas para suas concentrações, nos domingos de carnaval e nas terças-feiras gordas.

¹⁷ Uma das baianas pioneiras dos velhos ranchos da Saúde, fundadora do rancho *Rosa Branca*, e anfitriã famosa, na casa de quem se reuniam os compositores responsáveis pela fixação, no Rio de Janeiro, do samba como gênero.

¹⁸ TINHORÃO, Op. cit. P.119.

¹⁹ TINHORÃO. Op.Cit p.121

imprensa ou mesmo aos fatos banais do noticiário local. Nessa medida, pode-se afirmar que a marchinha desempenha o papel da crônica, no âmbito da canção brasileira, comportamento que contaminará, ainda que com menor recorrência, outros gêneros musicais brasileiros. Com este espírito crítico, podemos destacar, já na primeira década do século XX, a polca que foi o grande sucesso no carnaval de 1909, *Pega na Chaleira*, de autoria do maestro José da Costa Júnior. A letra alude aos bajuladores do Senador Pinheiro Machado, chefe do Partido Republicano Conservador que era, na época, a maior força política do país. O referido Senador, como bom gaúcho, tinha o hábito de beber chimarrão e seus aduladores corriam para servi-lo, disputando a chaleira, que passou a ser sinônimo de “puxa saco”. Entre os compositores que deixaram registrada na música de carnaval a verve e o humor cariocas destacam-se Lamartine Babo, Braguinha (João de Barro), Nássara, Joubert de Carvalho, Assis Valente, Benedito Lacerda, Roberto Roberti, Newton Teixeira, Arlindo Marques Jr., Pedro Caetano, Armando Cavalcanti, Jararaca, Luiz Antônio, Haroldo Lobo, Herivelto Martins, entre tantos outros.

O sucesso dos sambas e das marchinhas como expressão musical carnavalesca hegemônica se dá até o final dos anos sessenta. A partir daí, a indústria fonográfica deixa de se interessar em gravar músicas compostas especialmente para o carnaval, principalmente porque as emissoras de rádio e as televisões já não destinavam horários para veiculá-las em suas grades de programação. Cabe esclarecer, no entanto, que a gravação de *Atrás do Trio Elétrico*, de Caetano Veloso, em 1968, além de divulgar nacionalmente uma nova forma de carnaval, surgida na Bahia nos anos 50, o Trio Elétrico, dava, ainda que isoladamente, o pontapé inicial a uma nova musicalidade carnavalesca que viria a se fixar na década seguinte, por meio dos *frevo de trio* que têm, como mais significativos representantes Moraes Moreira e o Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar. E o som por eles criado, a partir da segunda metade da década de 80 e durante os anos 90, será relido e re-interpretado por diferentes músicos e compositores do universo do trio elétrico, dando origem ao que se denominou de “axé music”, como se observará mais adiante.

Há muitos aspectos que envolvem a questão de uma certa perda de prestígio da música especificamente composta para o carnaval, de forma especial o samba e a marcha, a partir do final dos anos 60. Como bem destaca Roberto M. Moura²⁰ “o rádio

²⁰ MOURA, Roberto M. *Breve História do Carnaval Carioca*. In: Rio Samba e Carnaval. Samba Site s/d p.2.

deixou de ser o veículo de comunicação hegemônico e sua programação ao vivo, nos programas de auditório, perdeu espaço para a televisão. Muitos dos intérpretes consagrados do carnaval, formados pelo rádio, não conseguiram migrar com o mesmo sucesso para a televisão. Paralelamente, o mundo assistia a uma mudança de comportamento a que a juventude brasileira não seria absolutamente insensível. Surgiram os festivais e os movimentos estudantis. Os novos valores só eventualmente se dispuseram a compor para a folia. A tecnologia incorporou novos timbres à música, eletrificados, marginalizando como antigas as sonoridades de instrumentos tradicionais, que entraram em declínio”.

Há que se observar que, contemporaneamente aos fatos mencionados, as escolas de samba assumem a posição de maior atração do carnaval carioca, sobretudo depois do desfile do Salgueiro de 1963, que tinha como enredo a lendária mineira Chica da Silva, obscurecendo, paulatinamente, as expressões espontâneas.

A escola de samba é uma manifestação eminentemente carioca que se espalhou pelos carnavais de todo o país. É legítima descendente dos ranchos carnavalescos, de que até hoje conserva alguns elementos como o par porta-bandeira e mestre-sala. Com essa denominação, teria surgido pela primeira vez no bairro do Estácio, em 1929²¹. Chamava-se *Deixa Falar* o grêmio que havia sido fundado em 12 de agosto de 1928. Entre os membros fundadores destaca-se a figura do compositor Ismael Silva. Há duas hipóteses para o nome *escola*. A primeira delas, uma influência da voz de comando “Escola! Sentido!”, corrente nos *tiros de guerra*, como se denominava o serviço militar. A segunda, decorrente de haver, na época, uma escola normal no largo do Estácio. A relação residiria no fato de, na escola de samba, praticar-se uma espécie original de ensino: do canto e da dança do samba.

Do Estácio a novidade espalhou-se por toda a cidade, especialmente pelos morros e subúrbios. A Praça Onze era o local de concentração das agremiações nos dias de carnaval. As escolas surgiam e desapareciam, algumas delas destinadas à prosperidade: a Estação Primeira, do morro da Mangueira; a Vermelho e Branco, do morro do Salgueiro; a Paz e Amor; a Vai como Pode (Portela) e outras, cujas denominações traduziam o caráter de improvisação dessas primeiras entidades consagradas ao samba.

²¹ Até meados dos anos 30 as denominações bloco e escola de samba coexistiram sem preferência.

As exhibções da Praça Onze nem sempre eram pacíficas, mas a tendência do sistema era de regulamentar-se. As modernas escolas de samba são sociedades civis legalmente registradas, elegem seus dirigentes, dispõem de órgãos representativos como a Liga Independente das Escolas de Samba, LIESA, e de um conselho superior; a maior parte tem sede própria e vida associativa intensa durante o ano inteiro. Há, inclusive, iniciativas de caráter educacional e de profissionalização de jovens em diversas atividades desenvolvidas pelas comunidades a partir da infraestrutura das escolas, como acontece no Morro da Mangueira.

Somente em 1935, as autoridades do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, oficializaram o desfile das escolas de samba, através do Conselho de Turismo da cidade.

Até 1951, os desfiles ocorriam na Praça Onze. Entre os anos de 1952 e 1956, as principais escolas transferiram-se para a Avenida Presidente Vargas, as menores permaneceram na Praça Onze, criando-se o regime de acesso. De 57 a 62, a Avenida Rio Branco foi palco dos desfiles. Durante dois anos, 1974 e 1975, em virtude das obras do Metrô, transferiu-se a apresentação para a Avenida Presidente Antônio Carlos. No ano de 1976, o samba estava de volta à Praça Onze e, pela primeira vez, foram montados camarotes. De 1978 em diante, antes com estruturas desmontáveis, depois com o projeto de Oscar Niemeyer, a Marquês de Sapucaí torna-se definitivamente a Passarela do Samba. Em 02 de março de 1984, foi inaugurado o palco especialmente para os desfiles. A Avenida Marquês de Sapucaí deixou de servir ao tráfego, passando a ser conhecida como Sambódromo, ainda que a partir de 1997 tenha sido oficialmente batizada de Passarela Professor Darcy Ribeiro. O conjunto arquitetônico projetado por Niemeyer, além de servir como passarela do samba, durante o carnaval, é utilizado como escola para 800 crianças da rede pública de ensino durante o resto do ano, servindo também de palco a espetáculos musicais em determinadas datas. Há no fim da pista de desfile o Museu do Carnaval. O complexo tem a extensão de 700m, altura máxima de 19m e 85000m² de área construída, tendo capacidade para abrigar um público aproximado de 60000 pessoas.

Diferente do que normalmente é veiculado pela imprensa, que se limita a divulgar o desfile das escolas do grupo especial, a apresentação das escolas não se restringe ao domingo e à segunda-feira; na verdade, começa-se a desfilar na sexta-feira anterior ao carnaval e segue-se desfilando até a noite de terça-feira. Há desfiles simultâneos: no domingo, enquanto as escolas do grupo especial se apresentam no Sambódromo, o

desfile das escolas do grupo C transcorre na Avenida Rio Branco. As escolas se apresentam em três grupos ou categorias, cuja constituição é parcialmente renovada em cada carnaval, em virtude de promoção ou rebaixamento de determinado número de agremiações de um grupo para outro, com base nas classificações do ano anterior. A ordem em que se exibem nos desfiles é estabelecida por sorteio.

As escolas de samba são julgadas por uma comissão de especialistas que atribuem notas que variam de 05 a 10 nos seguintes quesitos: bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira.

As grandes escolas chegam a desfilar com 6000 componentes divididos entre os diferentes setores: abre-alas, diretoria e velha guarda, comissão de frente, passistas, carros alegóricos, alas (grupos com certa autonomia dentro da agremiação e que se apresentam com fantasias uniformes), baianas (ala tradicional, composta geralmente pelas mulheres mais velhas da comunidade), porta-bandeira e mestre-sala e bateria. Estes são os elementos que compõem uma escola em desfile, variando a disposição com que se coordenam, de uma associação para outra.

As escolas de samba, no seu processo de desenvolvimento, adotaram o enredo como um dos componentes estruturais indispensáveis. O Rancho Ameno Resedá foi a primeira agremiação a utilizar a forma. Em 1908, desfilou sob a inspiração de uma corte egípcia. Foi, no entanto, a Portela, a primeira escola a apresentar essa modalidade, no ano de 1931, com o enredo *Sua Majestade o Samba* de autoria de Antônio da Silva Caetano, com o samba composto por Ventura. Desde 1935 até meados dos anos 90, as escolas, por decisão do governo, apresentavam enredos inspirados na História do Brasil. Havia nas músicas tantos nomes e tantas datas que era necessário um verdadeiro malabarismo por parte dos compositores para manter a linha melódica compatível com o tema tratado. Foi a observação desse fato que inspirou o cronista Sérgio Porto a compor o *Samba do Crioulo Doido*, em que narra as dificuldades de um compositor de samba enredo que acaba por misturar vultos e fatos históricos de forma completamente aleatória para não perder a cadência do samba.

Não é permitido que o samba enredo tenha caráter comercial como mencionar produtos ou fazer alusão a possíveis patrocinadores. Vale lembrar que é terminantemente proibido qualquer tipo de *merchandising* durante o desfile.

Ainda que não haja mais obrigatoriedade com relação à temática de caráter histórico, as escolas, em sua maioria, seguem levando para a passarela temas ligados ao universo brasileiro, sejam de cunho patriótico, histórico, relativo a usos e costumes do povo, tradições folclóricas, características regionais, motivos de orgulho e alegria das comunidades e homenagens a figuras de grande destaque em diferentes campos de atividade.

O que se leva em conta no julgamento de um enredo são a originalidade de sua concepção; o encadeamento das partes em que se divide; a correção dos elementos históricos ou tradicionais em que se fundamenta; sua dramatização, ou seja, o mesmo tema considerado como realização dramática ou espetáculo desenvolvido harmonicamente; a expressividade da letra do samba, ou seu poder evocativo, como síntese dos elementos fundamentais do enredo.

O coração de uma escola pulsa ao ritmo de sua bateria, conjunto de ritmistas que executam instrumentos de percussão, sob o comando de um maestro, aqui chamado mestre, que substitui a batuta por um apito. As formações variam de escola para escola, havendo a cada ano novidades em termos de batidas, “paradinhas” estratégicas, viradas e experimentação na confecção ou na introdução de novos instrumentos. De uma maneira geral, as baterias reúnem os seguintes instrumentos de percussão: surdo, tarol, repinique, tamborim, ganzá, cuíca, agogô, pandeiro, reco-reco, prato e frigideira cuja função é sustentar, em sua marcação, a cadência indispensável ao desenvolvimento do canto e da coreografia do conjunto. Como é fundamental que ela seja ouvida por toda escola, para que não haja o problema de se “atravessar” o samba, foram construídos recuos especiais nas novas passarelas (Rio e São Paulo) para ela poder estacionar durante os 90 minutos de desfile de cada agremiação.

O samba é cantado por um “puxador” que se faz acompanhar por um pequeno grupo de instrumentistas (cavaquinho e violão) que marca a melodia e a harmonia. O mais famoso e antigo puxador de samba é o cantor Jamelão que defende as cores da Estação Primeira de Mangueira.

As fantasias das escolas devem respeitar as cores que a simbolizam, podendo ser utilizadas diferentes tonalidades. O rosa e o verde são as cores da Mangueira, o azul e branco as cores da Portela, o verde e branco as cores do Império Serrano. No julgamento das fantasias leva-se em consideração a beleza, a apropriação (adequação ao enredo), a

variedade e originalidade. O que importa é a impressão geral do espetáculo plástico, sua beleza em marcha.

Há ainda outro elemento plástico fundamental para a ilustração do enredo, as alegorias. Elas são apresentadas habitualmente em carretas impulsionadas a mão, em que se utiliza toda sorte de material, resultando em surpreendentes soluções cenográficas.

Como há mobilidade entre as escolas em virtude do critério de acesso, destacamos algumas que freqüentam a passarela principal com maior assiduidade como o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Portela, Acadêmicos do Salgueiro, Império Serrano, Unidos de Vila Isabel, Mocidade Independente de Padre Miguel, Beija-Flor, Imperatriz Leopoldinense, Unidos da Ponte, Em Cima da Hora, União da Ilha do Governador, Caprichosos de Pilares, Tradição, Unidos do Viradouro, São Clemente e Acadêmicos do Grande Rio.

Em São Paulo, a exemplo do Rio de Janeiro, o universo das escolas de samba obedece a uma organização em que a Liga das Escolas de Samba de São Paulo exerce papel coordenador. O que se observa é que a história das escolas de samba paulistas é bastante recente, havendo um grande número de agremiações fundadas nos anos 70. As escolas mais antigas datam dos anos 30, ainda que haja histórias muitas vezes interrompidas como a da Camisa Verde e Branco que, durante o governo Vargas sofreu uma série de problemas em função de seus participantes terem sido confundidos com os simpatizantes do Partido Integralista de Plínio Salgado.

Uma das peculiaridades do samba paulista que mais chama a atenção é o fato de estar, em alguns casos, associado ao futebol, estabelecendo, portanto, a simbiose entre duas manifestações determinantes de nossa identidade. Há agremiações carnavalescas que se tornaram um desdobramento das torcidas organizadas como ocorre com a Gaviões da Fiel, do Corinthians e a Unidos de São Lucas que nasceu da batucada de campo do São Cristóvão Bandeirante Futebol Clube. Além das escolas já mencionadas, cabe ainda destacar a Vai-Vai, a mais antiga agremiação do carnaval de São Paulo, nascida no tradicional bairro do Bixiga em 1928, com o nome de Grupo A que Vai em Todas e registrada como Cordão Carnavalesco em 1930 e a Nenê da Vila Matilde, batizada com o apelido de um de seus fundadores, "Seu Nenê" (Alberto Alves da Silva), fundada em janeiro de 1949.

Um dos mais tradicionais e ecléticos carnavais do Brasil é, sem dúvida, o que se realiza no Recife e em Olinda, em Pernambuco. Além da diversidade de manifestações há a especificidade sonora e coreográfica do frevo.

O frevo é um gênero eminentemente urbano e recifense, surgido nos finais do século XIX. Nasceu da interação entre música e dança, tornando-se difícil, ao se tratar do assunto, separar os dois elementos, já que se desenvolveram interdependentemente. Observa Valdemar de Oliveira: “É impossível distinguir bem: se o frevo, que é a música, trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo. As duas coisas se foram inspirando uma na outra e complementaram-se”²².

A principal característica do frevo enquanto música é ser uma marcha, em divisão binária e andamento semelhante ao da marchinha carioca. É, no entanto, uma marcha mais pesada e barulhenta e sua execução mais vigorosa e estridente em virtude da fanfarras. O ritmo é sincopado, obsedante, violento e frenético. Segundo Renato de Almeida: “Nele o ritmo é tudo, afinal a sua própria essência, ao passo que na marchinha a predominância é melódica. Divide-se em duas partes e os motivos se apresentam sempre em diálogos de trombones e pistões com clarinetes e saxofones”²³.

Sendo o resultado inconsciente da mistura dos gêneros musicais em voga no final do século XIX, não se pode atribuir a paternidade do frevo a um só gênero musical. Ele é produto do sincretismo de vários gêneros, da modinha imperial, da qual, nos primórdios, roubava a melodia e transformava-lhe o quaternário em binário, dando-lhe sabor de dobrado, da quadrilha, da polca, das jornadas de pastoril, do maxixe e do próprio dobrado das bandas marciais, cuja marca ainda hoje permanece nítida.

Foi a partir de 1880, quando a música da rua do Recife passou a ser fornecida não mais exclusivamente por bandas militares (as duas mais famosas eram, na época, a do 4º Batalhão de Artilharia, conhecida como *O Quarto*, e a da Guarda Nacional, conhecida como *Espanha*, por ser seu maestro, Pedro Garrido, de origem espanhola), mas por fanfarras organizadas por trabalhadores humildes (carvoeiros, vassoureiros, caiadores, lenhadores, etc.), que o frevo começou a se fixar como gênero musical. Com o tempo as corporações se transformaram em clubes ou troças, mais abertos, e iam

²² OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Comp. Ed. Pernambucana, 1971.p.11

²³ ALMEIDA, Renato de. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1942. p.194

recebendo nomes bastante curiosos como Canequinhas Japonesas, Marujos do Ocidente, Toureiros de Santo Antônio.

A cristalização do gênero coincide com o apogeu do maxixe, entre 1905 e 1915. Até então, as marchas que começavam a ser frevo, antes mesmo do aparecimento do nome do novo gênero, ainda não possuíam o caráter explosivo que o frevo de rua adotaria posteriormente.

Como a música foi tomando forma a partir das sugestões coreográficas dos passistas, a exemplo do que ocorreu com o maxixe, no Rio de Janeiro, não existe uma composição que possa ser considerada como “o primeiro frevo”. Esse aspecto da formação da música é observado por Valdemar de Oliveira da seguinte maneira: “os músicos pensavam em lhe dar mais animação (*ao carnaval*) e a gente de pé-no-chão queria, isso sim, música barulhenta, impetuosa, viva, que convidasse ao esperneio, no meio da rua. Sucedeu, assim, um trabalho recíproco de ajuda, de colaboração, que esteve longe de ser feito premeditadamente. Tudo de palpite, de improviso, para pegar ou não, pegando. Quando menos se viu, a música tinha ganhado, de ano a ano, características próprias, inconfundíveis e, do mesmo modo, a dança, que já não se parecia com nenhuma outra, nem mesmo com os passos que estavam no seu subconsciente, quando o povo começou a sua invenção”²⁴.

Foi o Capitão José Lourenço da Silva, vulgarmente conhecido como Maestro Zuzinha, o responsável pela fixação do gênero. Mestre da banda do 40º Batalhão da Infantaria do Recife foi quem estabeleceu a linha divisória entre o que depois se chamaria frevo e a marcha-polca.

Não parece haver dúvida de que o frevo é uma criação de músicos, jamais de curiosos; “de músicos das bandas de rua, a princípio, das bandas militares e, posteriormente, das fanfarras que reuniam trabalhadores oriundos das baixas camadas sociais da capital pernambucana. Uma coisa é certa: sem entender de música e principalmente de orquestração não se compõe frevo, nem que este conhecimento seja meramente intuitivo, como acontece na maioria das vezes”²⁵.

Uma banda, orquestra ou fanfarra de frevo varia em estruturação de dez a quarenta instrumentistas. Obtêm o necessário *peso* para a execução do gênero o

²⁴ OLIVEIRA, Valdemar. O frevo e o passo, de Pernambuco. *Boletim latino americano de música*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 6(6):157-92, abril, 1946. p.158

²⁵ GÓES, Fred. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982. p.40

conjunto que apresentar, no mínimo, os seguintes instrumentos: 1 requinta, 3 clarinetes, 3 saxofones, 3 pistons, 10 trombones, 2 hornes, 3 baixos tubas, 2 tarois e um surdo. Claro está que com o desenvolvimento tecnológico, com recursos como pedais, *samplers* e toda complexidade computacional, essa estrutura orquestral sofre flagrantes modificações.

Com relação ao passo ou à dança do frevo, sabe-se que, no início da segunda metade do século XIX, se firmaram no Recife, clandestinamente, partidos de capoeira, sendo este o primeiro sinal de vida do passo: filho legítimo que é da capoeira de Angola. A data de 1856 coincide, segundo Ruy Duarte²⁶, com a proibição dos desfiles dos capoeiras à frente das bandas de música dos batalhões aquartelados no Recife. Como as duas principais bandas eram rivais (a do Quarto e a Espanha) e como tradicionalmente os desfiles eram abertos pelos valentões, os capoeiras que saíam à frente do cortejo, fazendo gingados e aplicando rasteiras, estes se aproveitavam da picuinha para demonstrar a excelência de sua agilidade nos mais complicados desenhos coreográficos. Além de começarem a transformar o gingado em dança, os *cafajestes* improvisavam versos provocativos de desafio ao grupo rival, como, por exemplo, a quadrinha registrada por Valdemar de Oliveira²⁷: *Viva o Quarto,/ fora a Espanha!/? Cabeça seca* (sinônimo de Escravo)/ *é que apanha!*.

Em artigo intitulado - *Danças Carnavalescas*²⁸, Eurico Nogueira França exorta a qualidade coreográfica do frevo, comparando-o ao samba que julga ser fraco como dança, já que o frevo tem uma fantástica riqueza no “passo”. Este tanto improvisa, como tem figuras fixas cujos nomes revelam a dança extenuante como: “agüenta o repuxo, apara esta bomba, reação, etc”. Não é por acaso que o nome que consagrou o gênero seja uma corruptela do verbo ferver e que seja também usado regionalmente para designar uma grande confusão. A primeira referência à palavra data de 12 de fevereiro de 1908, feita por Oswaldo de Almeida no *Jornal Pequeno*. O jornalista, em referência, assinava crônicas carnavalescas sob o pseudônimo de Pierrot.

Mas a riqueza do carnaval pernambucano não se limita ao universo do frevo. Ao lado dele, com todas as suas variações (frevo-de-rua, frevo-de-bloco, frevo-canção)²⁹ estão o maracatu, o caboclinho, o afoxé e também o samba.

²⁶ DUARTE, Rui. *A História Social do Frevo*. Rio de Janeiro. Ed. Leitura [s.d.]

²⁷ OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Comp. Ed. Pernambuco, 1971. p.86

²⁸ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Danças Carnavalescas. Contraponto*, Recife: jan.1947 v.1 n.1 p.21

²⁹ o frevo-de-rua é exclusivamente instrumental, sem letra. É feito para a dança, para o *passo*. É subdividido pelas modalidades : frevo-abafa, frevo-coqueiro e frevo-ventania. O frevo de bloco é executado por Orquestras de Pau e Corda: violões, banjos, cavaquinhos e tem letra e melodia evocativas.

Os maracatus evocam antigos cortejos de reis negros. Chefes tribais africanos trazidos para o Brasil reproduziam gestos da nobreza europeia para mostrar a sua força e seu poder, apesar da escravidão. Viajantes do século XVIII já narravam os desfiles destas cortes e as coroações de soberanos do Congo e de Angola no pátio da Igreja do Rosário dos Pretos, no Recife.

A palavra maracatu era usada, até fins do século XIX, para designar qualquer ajuntamento de negros. Pouco a pouco passou a ser empregada para os cortejos dos reis africanos.

Desde o começo, os desfiles traziam vários elementos, sobretudo religiosos, que conservam até hoje, como a calunga (boneca de cera que encarna os antepassados) e a grande “umbela” (espécie de chapéu-de-sol) que protege o rei e a rainha, ladeados pelos nobres e plebeus da corte. São mais de 150 pessoas: do ministro ao vassalo, da dama-do-paço ao escravo (que carrega a umbela), do brasabundo (espécie de guarda-costas) ao batuqueiro (músico).

Esses grupos são chamados de Maracatus Nação ou de baque virado, ou ainda urbanos. Os mais tradicionais são: Nação do Elefante, Nação do Leão Coroado, Nação da Estrela Brilhante, Nação do Indiano, Nação Porto Rico do Oriente e Nação Cambinda Estrela. Recentemente, surgiram novos grupos preocupados em manter e renovar a tradição dos maracatus, como o Nação Pernambuco.

Além dos maracatus urbanos, há os rurais. Os maracatus nação (urbanos) são conhecidos como de baque virado e suas orquestras são formadas apenas por instrumentos de percussão; os maracatus rurais são chamados de baque solto e agregam instrumentos de sopro, como o trombone, o trompete e o clarinete.

Os maracatus de baque solto se concentram nos canaviais da zona da mata. Esta expressão rural do maracatu mostra uma fantástica fusão de elementos de vários folguedos populares do interior de Pernambuco: pastoril, cavalo-marinho, caboclinho, folia de Reis, entre outras. Daí, surgem elementos extremamente ricos visualmente como o caboclo de lança com sua peruca (ou funil) de papel celofane cortado em tiras, o rosto pintado de urucum vermelho, o surrão de pele de carneiro e chocalhos que vibram a cada passo do guerreiro. Impressionante também é o tuxau, ou caboclo de pena, com seu enorme cocar-capacete com quase um metro de altura.

O frevo-canção ou marcha-canção possui uma parte introdutória instrumental e outra cantada, tendo como letra temas dos mais variados.

Enquanto o maracatu é uma manifestação de origem africana, os Caboclinhos são uma representação dos povos indígenas. Trata-se de um grupo de homens e mulheres, com cocares de penas de ema, pavão e avestruz. São caboclos que evoluem nas ruas em duas filas, ao som dos estalidos secos das preacas _ um objeto que reproduz o arco e flecha e que emite um estalido quando percutido.

É um dos mais antigos bailados populares do Brasil. Alguns estudiosos atribuem o surgimento da manifestação na forma de Auto elaborado pelos jesuítas para a catequese dos índios pernambucanos. Estes grupos preservaram passos e danças nativas que se somaram às influências européias e negras.

Os personagens dos caboclinhos são o cacique e sua mulher, o capitão e o tenente, o guia e o contra-guia, a mãe-da-tribo, os perós (indiozinhos), o porta-estandarte, os caboclos, os caçadores e o pajé. A orquestra é formada pela inúbia (gaita de taquara), os caracaxás, o tarol e o surdo, além das dezenas de preacas que estalam num ritmo frenético.

Os mais antigos caboclinhos de Pernambuco são as tribos Canidés (1897), Taperaguases (1916), Caboclos Tupy (1933), Tabajaras (1956) e Tapirapés (1957).

O carnaval do Recife começa no sábado com a saída do maior bloco carnavalesco do mundo, segundo o livro dos recordes _ Guinness Book, o famosíssimo Galo da Madrugada que reúne nada menos que 2 milhões de pessoas que desfilam durante 8 horas por 22 ruas e avenidas da capital pernambucana.

Fundado em 1978, o Galo tem como marca reviver as tradições, executando frevos e marchas do passado, sem, no entanto, deixar de estar em total sintonia com o contemporâneo. Talvez seja esse o segredo que faz com que foliões de diversas gerações se encontrem na *onda*³⁰ do Galo.

Um dos momentos mais esperados do carnaval recifense acontece na noite de 2ª feira, conhecida como Noite dos Tambores Silenciosos, quando vários grupos tradicionais encontram-se na frente da Igreja do Rosário dos Pretos, no Pátio do Terço, estabelecendo um radical rompimento das fronteiras entre o sagrado e o profano.

Paralelamente ao carnaval do Recife, Olinda realiza um dos mais famosos festejos momescos do Brasil. No sobe e desce ladeira, as troças e blocos fazem a cidadela histórica ferver durante 24 horas sem descanso durante os 4 dias de carnaval, ou melhor dizendo,

³⁰ O passo designa a dança individual do frevo, a *onda* é a expressão coletiva.

durante cinco dias , uma vez que já se tornou tradição a saída do bloco Bacalhau do Batata, ao meio dia da quarta-feira de cinzas. Mas o fato que mais distingue o carnaval olindense é a presença dos bonecos gigantes, conhecidos regionalmente como calungas.

Os bonecos gigantes surgiram na Europa, possivelmente, na Idade Média, sob a influência dos mitos pagãos deformados pelos temores da repressão imposta pela inquisição. Eles desfilavam primeiro nas procissões medievais, antes de exorcizarem os demônios do medo, na figura dos bufões e dos palhaços carnavalescos.

Os primeiros bonecos chegados ao Brasil tiveram caráter religioso, na figura das imagens dos Santos e das Santas vindos de Portugal.

O primeiro boneco gigante de Olinda foi o da troça *O Cariri*, em 1932; a seguir o boneco Homem da Meia Noite. Depois vieram: A Mulher do Dia, O Menino da Tarde, A Menina da Tarde, John Travolta, O Barba-papa, O Filho do Homem da Meia Noite, entre outros.

Hoje existem em Olinda mais de 300 bonecos, que se encontram no Largo do Guadalupe, na segunda-feira de carnaval, para desfilarem pela cidade alta.

Na Bahia, o carnaval vai às ruas a partir de 1884, com o desfile do Clube Carnavalesco Cruz Vermelha, fundado em 1º de março do ano anterior, que organizou um cortejo em que rapazes e moças ricamente trajados se apresentavam e traziam uma novidade, um carro alegórico, com o tema “Crítica ao Jogo de Loteria”, decorado com peças importadas da Europa. Era, a exemplo do que ocorria no Rio de Janeiro, um desfile da elite com todos os atributos das Grandes Sociedades. Neste mesmo ano de 1884, um grupo de jovens fundou o Clube Carnavalesco Fantoques da Euterpe. O grupo era encabeçado por quatro figuras da alta sociedade: Antônio Carlos Magalhães Costa (bisavô do Senador homônimo), João Vaz Agostinho, Francisco Saraiva e Luís Tarquínio (o primeiro presidente). Antes disso, ocorriam bailes em salões fechados. Pode-se dizer com segurança que, ainda que houvesse carnaval na rua não havia carnaval de rua, espontâneo, popular em Salvador até o final dos anos 40. O que se via eram desfiles das Grandes Sociedades e, posteriormente, o desfile do curso. Em 1949, no entanto, ano do IV Centenário da fundação da cidade de Salvador, é criado o afoxé³¹ “Filhos de Gandhi”

³¹ O afoxé não é um simples bloco carnavalesco, tem raízes religiosas ligadas ao candomblé. Os grupos desfilam acompanhados unicamente por instrumentos de percussão e seus componentes são todos homens, não havendo a presença feminina no cortejo. Com relação à origem da palavra há duas correntes: a primeira afirma vir do iorubá, significando “a fala que faz”. A segunda, atribui a origem ao sudanês “*afohsheh*”, palavra que significa um espécie especial de cortejo.

pelos estivadores do Porto de Salvador, como forma de homenagear o grande líder pacifista indiano assassinado em 1948, o Mahatma Gandhi.

A marca mais significativa do carnaval baiano contemporâneo é precisamente o convívio do afoxé de caráter religioso com o trio elétrico, esta manifestação que revolucionou o carnaval brasileiro na segunda metade do século XX.

Tudo começou no ano de 1950 quando, às vésperas do carnaval, Dodô e Osmar³², impressionados com a apresentação do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife que se apresentara em Salvador, a caminho do Rio de Janeiro, resolveram levar alguma coisa semelhante, em termos de empatia com o público, para o carnaval de rua daquele ano.

Osmar, dono de uma oficina técnica especializada em engenharia mecânica, e Dodô, rádio-técnico, decidiram que, no dia seguinte à apresentação do Vassourinhas, comprariam o material necessário para enfeitar o Ford bigode 1929, a famosa fubica, de propriedade de Osmar. Ela servia para transportar o material da oficina. Comprariam também o equipamento para a construção da fonte de alimentação que funcionaria na própria bateria do carro, onde seriam ligados os instrumentos elétricos por eles inventados, os *paus elétricos*, posteriormente rebatizados de guitarra baiana³³.

Enquanto Osmar decorava a fubica com confetes coloridos e pintava compensados em forma de violão, que seriam presos às laterais do carro, com o dizer “A DUPLA ELÉTRICA”, Dodô construía a fonte ligada à bateria e armava os alto-falantes dirigidos para frete e para trás da fubica.

A animação do centro da cidade era então promovida pelo curso que nada mais era que uma forma de distração da elite. De dentro de seus automóveis ela “fingia” brincar com o povo, enquanto este se restringia ao papel passivo de espectador, aplaudindo os grupos mais bonitos.

Em depoimento ao autor³⁴ conta-nos Osmar Macedo: “quando despontamos na avenida, acabamos com o curso, pois vinha atrás de nós uma massa compacta de gente

³² Adolfo do Nascimento (Dodô) e Osmar Macedo, os criadores do trio elétrico.

³³ Um cavaquinho elétrico com afinação de bandolim e um violão também eletrificado. O princípio da eletrificação de instrumentos de corda pesquisado pela dupla baiana é contemporâneo à pesquisa desenvolvida pelos fabricantes americanos, segundo nos informa Donald Brosnac em seu livro *The Electric Guitar, its History and Construction*.

³⁴ GÓES, Fred. *50 Anos de Trio Elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000. p.14

que (...) pulava e se divertia como nunca antes ocorrera na Bahia. Nossa emoção era enorme; mais de 200 metros de povo atrás da fubica.

O dado pitoresco dessa história foi que quando subíamos a Rua Chile, ao passar diante da Praça Castro Alves, pedi ao motorista, um amigo nosso, Olegário Muriçoca, que parasse o carro para tocarmos ali, onde o espaço é mais amplo. Pedimos várias vezes até que Olegário respondeu que há muito a fubica estava quebrada, havia queimado o disco da embreagem, estava sem freio e com o motor desligado. O carro andava empurrado pelo povo.

Este fato ilustra bem como essa maneira de se brincar ao som do trio elétrico e de segui-lo, é coisa mesmo do povo, não foi ninguém que orientou ou disse como fazer (...). A partir daquele momento o carnaval de Salvador tomaria outra feição; nascia naquele ano de 1950, uma nova maneira de brincar o carnaval. Surgia o que Moraes Moreira chamaria de “o mais novo carnaval do Brasil”.

É preciso sublinhar que tudo se originou do descompromisso, do mais genuíno desejo de diversão de dois companheiros que jamais imaginaram que aquela brincadeira viria a se transformar numa poderosa indústria do lazer.

O nome Trio Elétrico é posterior ao fenômeno. Surge em 1951, quando pela primeira vez, apresenta-se no carnaval um conjunto de três instrumentistas. Dodô e Osmar, neste ano, saíram pelas ruas de Salvador numa “pick-up” Chrysler, modelo Fargo, maior que a fubica do ano anterior, em cujas laterais se lia, em duas placas: “O TRIO ELÉTRICO”. Isto porque fora introduzido o *triolim*, como era chamado o violão tenor, executado por um amigo da dupla, o engenheiro Temístocles Aragão. Com o *triolim* estava formado o trio: a guitarra baiana de Osmar, de som agudo; o *triolim* de Temístocles, de som médio e o violão, *pau elétrico* de Dodô, que fazia o papel de baixo, com som grave.

Já em 1952, segundo informação de Osmar Macedo, aparecem conjuntos tocando em caminhonetes, como o Ipiranga, o 5 Irmãos e o Conjunto Atlas. Com o passar do tempo, foram surgindo outros grupos. O nome, que caracterizava um determinado conjunto de instrumentistas, generaliza-se. Passa-se, então, a denominar “trio elétrico” todo e qualquer conjunto que toca instrumentos elétricos sobre um caminhão específico, iluminado e sonorizado, não importando o número de músicos. O termo passa a designar também somente o veículo característico.

Foi ainda em 1952 que Dodô e Osmar se apresentaram pela primeira vez sobre um caminhão adaptado como palco ambulante. Foi o industrial Miguel Vita (fabricante de cristais e refrigerantes da indústria Fratelli Vita) quem percebeu o potencial publicitário e promocional do fenômeno que surgia. Contratou Dodô e Osmar, possibilitando-os a passar da caminhonete para o caminhão. O trio foi patrocinado pela Fratelli Vita até 1957. A cada ano a dupla introduzia novidades no veículo, aprimorava a parte técnica e a qualidade do som, além de criar elementos cenográficos de grande impacto visual como o canhão de confetes.

Pode-se estabelecer quatro momentos distintos na história do Trio Elétrico, a primeira fase, que chamaríamos de histórica, que vai do surgimento, em 1950, até o início dos anos 60, quando Dodô e Osmar se afastam do carnaval. A segunda, que compreende a década de 60, período em que Orlando Campos do Trio Tapajós fixa a forma e torna o fenômeno conhecido nacionalmente. A terceira fase, que se inicia com a volta dos fundadores ao carnaval, em 1974, agora com o trio comandado por um dos quatro filhos de Osmar Macedo, o bandolinista Armandinho, e com o título de Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar. Esta fase vai até 1985. Durante este período, houve grandes mudanças em termos musicais. Além da fixação do gênero “frevo baiano”, caracterizado pela sonoridade da guitarra com a voz, introduzida por Moraes Moreira, experimentam-se fusões musicais como o “frevoxé”, mistura de frevo com afoxé, além do uso freqüente de referências do roque nos fraseados da guitarra. Finalmente, a última fase se inicia em 85, com as inovações propostas por Luiz Caldas, com o que se denominou de “fricote”, em que os teclados são introduzidos, perdendo a guitarra o seu lugar central, em que há a predominância dos trios de bloco sobre os trios independentes, gratuitos e sem cordas, redundando na indústria carnavalesca embalada pelo som da “axé music”.

Com a saída de cena de Dodô e Osmar, em 1960, e com a venda, para Orlando Campos, da carroceria especialmente preparada para o Trio Elétrico, o Trio Tapajós torna-se responsável pela manutenção do fenômeno. Orlando Campos foi quem percebeu que, além do carnaval, o trio elétrico era um excelente veículo publicitário fosse no lançamento de produtos, fosse em comícios políticos. Foi também o Tapajós quem divulgou nacionalmente a canção de Caetano Veloso, “Atrás do Trio Elétrico”, em 1968, que anunciava para todo o país a existência daquela nova forma carnavalesca.

Em 1974, com a volta de Dodô e Osmar às ruas de Salvador, preparando o terreno para o carnaval do ano seguinte, em que se comemorou o jubileu de prata do trio, deu-se

início à fase áurea do novo carnaval baiano. O comando musical foi assumido por Armandinho, o segundo dos quatro filhos de Osmar. Bandolinista de destaque no cenário musical brasileiro desde que, aos quinze anos, venceu um programa de televisão de grande audiência, chamado “A Grande Chance”.

O trio elétrico, manifestação eminentemente instrumental, passa a ter voz. As músicas ganham letras e muitas delas são meta - canções que se referem ao universo do trio elétrico. O responsável pela novidade é Moraes Moreira que inicia sua carreira “trielétrica” com o grande sucesso nacional “Pombo Correio”, melodia composta por Osmar na década de 50. Além disso, há um permanente experimentar de sonoridades. Adaptam-se sucessos de meio de ano, toca-se roque, mistura-se frevo e afoxé. O frevo baiano fixa-se como gênero.

Em meados dos anos 80, o carnaval da Bahia já é um fenômeno nacional e internacional. Diferente do carnaval do Rio de Janeiro, passa a ser conhecido como o carnaval de participação. No entanto, cada vez surgem em menor número os trios elétricos independentes, como o de Dodô e Osmar ou o Tapajós. Cada vez é maior o número de trios de blocos, fechados em cordas (registrados no órgão de turismo de Salvador há 200 entidades carnavalescas, sendo $\frac{1}{4}$ delas trios de bloco) e que para participar é necessário pagar o carnê para a compra do abadá³⁵.

O carnaval baiano torna-se uma indústria do lazer que funciona o ano inteiro em carna/folias, fora de época, por todo o Brasil. São mais de 70 os carnavais fora de época, na atualidade. Paralelamente a isso, a música transformou-se, comercializou-se, ganhou visibilidade nacional e passou a ser conhecida como “axé music”, um rótulo guarda-chuva em que cabe a sonoridade carnavalesca de trio, o som dos blocos afro como o Olodum, o Araketu, a música dos timbais de Carlinhos Brown, o som de Daniela Mercury e Ivete Sangalo e também o som dançante de grupos como o *É o Tchan* cuja característica é alimentar a mídia com músicas sofríveis de duplo sentido e coreografias sensuais que exacerbam a bundolatria brasileira.

A ultrapassagem dos limites do carnaval do período antecedente à quaresma e a incorporação da estética grandiosa durante todo o ano podem ser claramente observadas quando nos referimos ao Festival Folclórico de Parintins ou à festa do Boi Bumbá, que, como bem salientam os folhetos de divulgação, “em um único local e momento, reúne a

³⁵ A roupa do folião contemporâneo, que identifica o participante do bloco, mais que uma fantasia é um uniforme.

beleza plástica do carnaval do Rio e a alegria do carnaval de rua da Bahia”. Ainda que não seja carnaval, a festividade guarda aspectos óbvios de carnavalização, sobretudo, quando nos damos conta que tudo acontece no coração da floresta amazônica.

Parintins é uma pequena cidade, com pouco mais de 50 mil habitantes, localizada a 420 km a leste de Manaus, por via fluvial, sendo uma das ilhas que formam o Arquipélago de Tupinambaranas, no rio Amazonas, próximo à divisa do Amazonas com o Pará.

Os habitantes da ilha se dividem entre os que defendem o Boi Caprichoso (azul) e o Boi Garantido (vermelho). Vale ressaltar que, literalmente a cidade é toda pintada nessas duas cores.

Tudo começou em 1964, numa competição oficial entre os referidos bois e que foi, a cada ano, ganhando proporções inimagináveis. Basta dizer que durante as festividades, a ilha recebe entre 40 a 50 mil visitantes vindos do mundo todo. A grande maioria dos turistas hospeda-se em embarcações.

O festival é a festa junina tradicional de Parintins. Ocorre na época do verão amazônico, entre os dias 28 e 30 de junho.

A exemplo das escolas de samba, os bois reúnem um número gigantesco de brincantes e ritmistas. O desfile se dá no Bumbódromo, inaugurado em 1988, um gigantesco estádio especialmente construído para esse fim, que tem o formato estilizado da cabeça de um boi, com capacidade estimada para receber 40 mil espectadores.

Pela arena desfilam figuras monumentais saídas do imaginário caboclo como o Gigante Juma, a cobra Grande, o Pajé e personagens de outras lendas (o Boto, a Yara, o Mapinguari, a Vitória Régia, etc.). O momento mais esperado das apresentações é quando se dão os rituais indígenas, quando tribos representadas pelos brincantes de boi se apresentam com diferentes tipos de vestimentas, pinturas corporais e danças.

Não há como negar: somos os maiores festeiros do mundo e o Brasil é o festódromo do planeta Terra.