

Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular

Renata de Sá Gonçalves

Em diversas áreas do pensamento social, abordou-se o tema da “cultura popular”. Faremos o esforço de, através de um exercício antropológico, pensar alguns “usos do povo” (Bourdieu, 1990) ou alguns significados atribuídos às manifestações da “cultura popular”. Para tanto, a base de nossa argumentação será a tentativa de compreensão das trajetórias de “surgimento” e “fim” dos “ranchos carnavalescos” na cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

Sendo uma das principais formas de organização carnavalesca associadas às camadas populares desse período, os ranchos foram categorizados por uma vasta literatura no âmbito das manifestações populares urbanas. Nos diários da

Nota: Este artigo é o desenvolvimento de um dos tópicos do trabalho de pesquisa sobre os ranchos carnavalescos que resultou na dissertação de mestrado “Os ranchos pedem passagem” PPGSA/IFCS/UFRJ. Agradeço à Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti a dedicada orientação e aos pareceristas a leitura atenciosa e os sugestivos comentários que colaboraram com a presente versão do artigo.

primeira metade do século XX, destacaram-se os relatos de caráter mais efêmero e informal, como as crônicas e os artigos de cunho ensaísta que tinham, entre outras manifestações carnavalescas, os ranchos como tema privilegiado, divulgando-os, apoiando-os, anunciando seus ensaios, suas demandas, organizando concursos, promovendo e estimulando sua oficialização.

Os ranchos passaram a fazer parte, mais tarde, de estudos um pouco mais sistematizados no âmbito da história do carnaval, da história da música e dos estudos folclóricos, dentro de uma perspectiva mais ampla, que não os incluía como foco de atenção, e sim como uma das manifestações de um tema mais geral – as expressões musicais e carnavalescas.

Desse modo, propomos destacar dois grupos de comentadores e intérpretes pouco utilizados nas ciências sociais e na história, mas de grande importância na primeira metade do século XX: os cronistas carnavalescos, de um lado, e os folcloristas, do outro. Trazendo interpretações e visões diferenciadas, suas proposições nos permitem apreender alguns dos significados que os ranchos carnavalescos ganharam no contexto social do Rio de Janeiro do começo do século XX, inferindo formulações importantes sobre a noção de “cultura popular”.

Assim, nosso objetivo principal é distinguir e indicar as visões e formulações de “cultura popular” elaboradas por esses dois grupos. Sabemos que o universo dos estudos de folclore e das crônicas carnavalescas é muito diverso, com filiações e interesses intelectuais variáveis. Seus autores, entretanto, de forma geral, nos indicam, na maneira como descrevem os ranchos, “visões de mundo” e *ethos* peculiares, sugerindo, como veremos, matrizes distintas de enfoque de processos culturais populares.

Apresentemos, primeiramente, a relevância desses dois grupos. As narrativas dos cronistas estão atreladas a uma rica vivência cotidiana de interação e mediação com os vários atores que se articularam em torno dessa manifestação carnavalesca, numa época em que os ranchos, ou um “sistema dos ranchos”, estavam ainda se delineando. Devido ao próprio caráter do texto jornalístico, potencializado pela ênfase na “crônica-reportagem”, estilo que se destacou no começo do século XX, a ênfase de seus escritos estava em suas experiências pessoais de participação direta junto aos ranchos na cidade do Rio de Janeiro. Os cronistas eram convidados pelos grupos carnavalescos a participar de suas festividades. Narravam desde os ensaios, as festas, as atividades realizadas no decorrer do ano, até os desfiles e a apuração dos votos nos concursos carnavalescos, muitas vezes promovidos pela própria imprensa. Comparavam as diversas manifestações carnavalescas entre si e as hierarquizavam dentro de uma suposta escala na qual os ranchos ocupavam lugar destacado.

Os folcloristas, por sua vez, voltados para o que julgavam ser as raízes da nossa nacionalidade, deram grande destaque à descrição dos “folguedos populares”, principalmente entre as décadas de 1940 e 1950, período, segundo

Vilhena (1997), de grande atuação e produção intelectual desse grupo. Assim, os ranchos carnavalescos, encarados dentro de um conjunto mais vasto de tradições, não foram destacados como uma manifestação especial, e sim como parte integrante da grande totalidade dos folguedos brasileiros.

A seguir, problematizaremos as visões dos dois grupos de autores a respeito de duas etapas da história dos ranchos privilegiadas em seus escritos: o seu “surgimento”, no final do século XIX – o início de seu processo de estruturação e formalização –, e o seu “fim”, na metade do século XX.

1. O surgimento dos ranchos segundo os cronistas

A trajetória da primeira apresentação de um rancho no carnaval é significativa porque se afasta do universo de pesquisa da cultura popular associada ao universo rural, classificada comumente como mais “tradicional”, para se inserir no universo de um outro tipo de visão da cultura popular, que não está necessariamente em oposição às manifestações tradicionais – afinal, daí vêm suas “origens” –, mas delas se diferencia pela presença de características distintas, como a autoria e as fortes relações com o contexto urbano.

Faremos, como base para tal reflexão, o exercício de entender a idéia de “cultura popular” – subjacente às descrições e interpretações realizadas sobre os ranchos carnavalescos – informada, nesse momento, pelos cronistas. Foi no início do século XX que a imprensa passou a ocupar espaço inédito na vida urbana, quando o processo de socialização ia se deslocando da esfera privada para a pública. Os repórteres se movimentavam e experimentavam pessoalmente diversas dimensões da vida urbana (Velloso, 2002: 13). Juntos, os principais diários, em 1900, imprimiam e vendiam de cem a 150 mil cópias por dia. A circulação dos jornais populares aumentava ano a ano. Os ranchos carnavalescos foram, desse modo, objeto privilegiado dessa nova imprensa.

Através dos relatos escritos dos cronistas, foram registradas muitas das manifestações populares, como as festas religiosas e os carnavais das ruas e dos salões. Tais manifestações do “povo”, produzidas, via de regra, em um circuito cultural narrado pela oralidade, eram compartilhadas por muitos desses letrados. Nesse circuito, alguns cronistas carnavalescos, como Vagalume, Eneida e Jotaefegê, se tornaram verdadeiros entusiastas do que viria a constituir certas características peculiares à idéia de “cultura popular urbana do Rio de Janeiro”.

Numa crônica do *Jornal do Brasil* (ano XXI, n. 58, 27/02/1911), aparece uma descrição de “rancho carnavalesco” realizada pelo cronista Francisco Guimarães (?-1946). Esse autor trabalhou em diversos jornais cariocas durante cerca

de 50 anos. Foi pioneiro ao criar uma coluna sobre notícias carnavalescas nesse jornal, em que assinava com o pseudônimo de Vagalume. Nessa época, ainda não era evidente a noção de “rancho carnavalesco”. Sem saber desenhar os contornos precisos dessa nova forma de organização carnavalesca, Vagalume, autor da crônica, sugere uma comparação entre os ranchos de Reis e os ranchos carnavalescos. Enfatiza que os ranchos cariocas “são mais ricos e agora mais lindos e originais na variedade de harmonia e canto” e, além disso, apresentam também um “sistema de dançar”. Evidenciando, portanto, um melhoramento progressivo dessa forma de organização carnavalesca, o autor sugere que “daqui a uns cinco anos todos esses cordões estarão transformados em ranchos”.

A noção de rancho carnavalesco, compreendida como manifestação da cultura popular pelo cronista, é formulada como um sistema que apresentava “transformações” permanentes e avançava dentro do universo carnavalesco carioca com sua organização particular. Ou seja, aos olhos do cronista, vai se configurando, progressivamente, uma nova expressão carnavalesca, com padrões de organização de canto, dança e originalidade mais civilizados que os das outras formas de carnaval, posto que guiados pelos padrões de civilidade e moralidade tidos como mais “adequados”.

As transformações visíveis ano a ano em sua organização não eram vistas de forma negativa. Ao contrário, evidenciavam sua atualidade como forma carnavalesca, diferenciada dos ranchos de Reis, pelo seu caráter profano, e do entrudo e dos blocos carnavalescos mais informais, tidos como grupos barulhentos e desorganizados.

Transformações em um plano mais amplo, em que o conjunto das expressões populares e folclóricas é tomado como referência, foram identificadas por vários cronistas em épocas distintas (cf. Barbosa, 1978; Guimarães, 1978; Jotaefegê, 1965 e 1982; Araújo, 1991; Eneida, 1958). Em suas descrições, os ranchos, sendo transferidos do ciclo natalino para o período carnavalesco, criaram para si uma estrutura diferenciada das demais manifestações da época, incorporando elementos já presentes nos cordões e nas Grandes Sociedades, mas instituindo novidades, estabelecendo progressivamente seu próprio modelo.

Eneida (1904-1971), importante cronista e estudiosa do carnaval, faz alusão aos “ranchos de origem” para definir os ranchos carnavalescos. A autora menciona e utiliza a descrição dos ranchos de Reis, feita por Mário de Andrade, com o intuito de identificar a fonte folclórica do surgimento dos ranchos cariocas, para, então, marcar a diferença entre eles. Segundo a autora, Mário de Andrade, em sua definição dos ranchos de Reis, os descrevia como estruturalmente idênticos ao reisado, como “qualquer agrupamento de cantores em cortejo, nas festas tradicionais”. “Quanto à estrutura, o reisado é um rancho que, dançando pelas ruas, pára nas casas de quem deseja recebê-lo”. Informa tam-

bém que os ranchos de Reis iam às casas dançar e cantar, recolhendo esmolas. Assim, Eneida atenta para o fato de que os ranchos descritos por Mário de Andrade não eram especificamente esses do carnaval carioca, mas aqueles ranchos de Reis em que o cortejo era um elemento estrutural fundamental (Eneida, 1958: 137).

A autora identifica no cortejo, na idéia da circulação pelas ruas e na passagem entre as casas, aspectos típicos dos ranchos de Reis que os tornam semelhantes aos ranchos cariocas. Se, então, por um lado, a associação com os ranchos de Reis aproxima os ranchos cariocas das expressões “tradicionais”, por outro, os ranchos cariocas são tidos como fruto de um novo contexto urbano, exemplarmente vivenciado por Hilário Jovino.

O baiano Hilário teria migrado para o Rio de Janeiro, no final do século XIX, em busca de trabalho, empregando-se na Guarda Nacional. Ao encontrar no Rio de Janeiro um “rancho” com estrutura semelhante aos de sua terra natal, o transformaria, e criaria assim o rancho carioca, adaptando-se e adaptando-o ao contexto da cidade.

Eneida atribuiu à iniciativa de Hilário Jovino o marco de fundação do primeiro rancho, no ano de 1893. No entanto, a própria autora questiona essa data, comentando que é difícil precisar o ano da fundação do rancho pioneiro. Os anos de 1893 e 1894 são comuns à literatura sobre o tema, mas, segundo a autora, foi só a partir de 1909 que o *Jornal do Brasil* passou a promover concursos competitivos entre os ranchos, marcando-se a partir de tal data uma nova fase na história dessa forma carnavalesca. Nesse ano, o Mamãe lá Vou Eu ganhou o primeiro lugar, em ferrenha luta com o Ameno Resedá.

Essa dimensão da origem do rancho carnavalesco estabeleceu-se consensualmente na literatura carnavalesca, e vale a pena iluminá-la, pois se vincula à trajetória pessoal de um indivíduo dentro do contexto urbano carioca. Uma “nova” cidade seria, portanto, revelada através da narrativa da experiência e da trajetória pessoal de Hilário, sendo sua história individual reiterada por vários autores.

Duas entrevistas de Hilário Jovino realizadas pelo cronista Vagalume (cf. Guimarães, 1978) são reveladoras do que pode ser entendido como a construção da origem urbana do “rancho carnavalesco”, e de como esta se fez dentro de um processo dinâmico. Em entrevista de 1913, Hilário afirmava ter vindo da Bahia de navio e ter desembarcado no Rio em 16 de junho de 1872. Teria fundado, em 1893, o rancho Rei de Ouros na Pedra do Sal, tendo participado posteriormente da fundação de vários outros ranchos. Em entrevista concedida ao mesmo cronista, em 1931, Hilário indicava que, no ano de 1872, ao chegar no Rio de Janeiro, já havia o rancho Dois de Ouro. Nas suas palavras:

Era de Leôncio de Barros Lins, operário do Arsenal da Marinha, e funcionava também no Beco João Inácio, 15, isto é, era nosso vizinho, ali pegadinho, parede com parede. Devo dizer que não era propriamente um rancho, era um arremedo, pois saíam ele na burrinha e as filhas Amância, Aniceta, Gabriela e outras pessoas da família e mais o Manduca das Mercês. (Guimarães apud Cabral, 1996: 23)

A versão de Hilário talvez tenha sido a mais citada e difundida nos livros e no próprio *Jornal do Brasil*, pois encerra em sua narrativa a idéia da migração dos negros baianos, que passaram a fazer parte da população urbana do Rio de Janeiro. Além disso, essa versão traz a idéia da passagem ou transição entre os ranchos de Reis já encontrados na cidade, mas de origem baiana, para os novos ranchos carnavalescos, exclusivamente cariocas, sublinhando, portanto, a “transformação” como característica dessa nova forma carnavalesca carioca, mais “moderna” e adequada aos “novos tempos”.

Nessa passagem, os ranchos de origem que “cumpriam as funções dos ranchos de Reis da Bahia” seriam substituídos pela nova invenção, agora nascida na cidade republicana onde passam a cumprir outra “função”, a de “sair no carnaval”, “porque o povo não estava acostumado” a sair pelas ruas em cortejo em outras épocas do ano (Jovino apud Cabral, 1996: 23).

O primeiro rancho carnavalesco teve, portanto, um “inventor”. A “autoria” da “invenção”, atribuída a Hilário Jovino, que teria transferido o cortejo do rancho do Dia de Reis para o Carnaval porque, nas suas palavras, “o povo não estava acostumado”, é desde já um elemento que particulariza tal manifestação popular no contexto urbano, acrescida ainda da dimensão do indivíduo-inventor que a inaugurava socialmente.

As formas de expressão dos ranchos tinham “autoria”, desde a indicação de quem foi seu “inventor” até a divulgação dos compositores das músicas, letras, coreografias, tendo ênfase os artistas que criavam os estandartes e aqueles que os empunhavam desempenhando funções de destaque – como a porta-estandarte e o mestre-sala. Assim, um dos valores apregoados nessa nova linguagem era o da inventividade individual.

Desse modo, o ano de 1908 seria uma nova data importante na história dos ranchos, por marcar o início dos desfiles do Ameno Resedá, que inauguraria uma estrutura de desfile com cortejo, enredo e música, que permaneceu nas décadas seguintes. O “cortejo linear”, forma pela qual os ranchos se apresentavam pelas ruas, o “enredo”, que articulava um determinado tema à confecção das fantasias e alegorias, e a “música”, que era especialmente feita para cada ano e para cada rancho, foram elementos que os particularizaram em relação a outras formas de expressão carnavalesca.

O surgimento do Ameno Resedá foi descrito por Jotaefegê (1902-1987), reconhecido cronista e pesquisador do carnaval do Rio de Janeiro que colaborou em vários jornais e revistas da cidade. O autor, em seu livro *Ameno Resedá, o rancho que foi escola* (1965), transcreve as palavras do *Jornal do Brasil* de 17 de fevereiro de 1933, que realizou, em razão da comemoração dos 25 anos de existência do rancho, um breve relato do “surgimento” do Ameno Resedá.

Um grupo de verdadeiros foliões realizou na Ilha de Paquetá formidável piquenique. Dessa bela reunião campestre, onde a alegria imperava, resultou surgir o tradicional Ameno Resedá, hoje uma das glórias do nosso Carnaval, tendo essa iniciativa partido de um dos foliões, o Sr. Antenor de Oliveira, que encontrou num dos recantos da ilha uma mimosa flor muito semelhante ao “Resedá”.

Este e os demais foliões que participavam desse memorável convescote resolveram, na popular zona do Catete, fundar um clube carnavalesco para suplantar os cordões existentes na época; enfim, uma sociedade em que a grande população pudesse destacar o valor artístico e a originalidade, o progresso da maior festa brasileira, que é sem receio de contestação, o Carnaval. (Jotaefegê, 1965: 30)

Assim, Jotaefegê lembra o leitor:

O rancho deveria ser, como acabou sendo, uma “escola” onde os co-irmãos pudessem aprender novas maneiras de formação de um cortejo, de constituição de um préstito. Ensinar a como juntar, para resultado brilhante, roupagens, alegorias plásticas, luzes e musicabilidade. A soma de todos esses elementos bem dosados de arte daria, como sempre deu, um espetáculo feérico, atraente, deslumbrante. (Jotaefegê, 1965: 98)

O autor aponta, acima, para os elementos mais técnicos que caracterizavam e diferenciavam o rancho de outras expressões carnavalescas. No entanto, além das prerrogativas técnicas, o rancho reuniria “experts” das especializações do trabalho carnavalesco e gente “devotada”. Seriam tais pessoas, dispostas ao “sacrifício”, movidas de um “espírito de abnegação” e de “muito amor ao clube”, que garantiriam a realização bem-sucedida das características técnicas (Jotaefegê, 1965: 98).

O processo de ensinar, como numa “escola”, àqueles que nos ranchos ainda não dominavam determinados códigos de comportamento é representativo da idéia mais subjacente de que os papéis e funções ali desempenhados não eram naturalizados ou espontâneos, e sim integravam um processo de aprendizado coletivo. Eram, portanto, consequência do esforço atribuído à sua aprendi-

zagem progressiva. A dimensão de “escola” se estendeu à própria categorização do Ameno Resedá, conhecido como “rancho-escola” por ter sido considerado um exemplo a ser seguido pelas demais sociedades carnavalescas.

O “rancho que virou escola” possuía uma organização grandiosa, com fantasias ricas, um coro de qualidade, uma orquestra bem estruturada, tendo inaugurado a novidade do enredo. Na apresentação desses cortejos, seus participantes vinham fantasiados de personagens históricos e mitológicos. Assim, o Ameno Resedá difundiu determinados padrões de estruturação dos cortejos por sua “organização” exemplar, alcançando divulgação e reconhecimento por seus ensaios e festividades realizados durante o ano, reunindo figurinistas, artistas, músicos e literatos.

Na narrativa dos cronistas, o início dos ranchos carnavalescos passa, conseqüentemente, pela construção de uma narrativa de sua origem urbana, centrada na experiência de um indivíduo inserido em uma coletividade, e se estende ao começo da implementação de um modelo de organização associativa carnavalesca, constituída, sobretudo, a partir do Ameno Resedá.

Inseriam-se, portanto, dentro de uma visão mais modernizante da cultura popular. Os ranchos carnavalescos, seguindo um padrão de organização associativa e de desfile, foram se constituindo como um modelo de expressão artística e cultural que deveria se expandir. Logo, “o rancho deu o modelo para a escola de samba” (Jotaefegê, 1965: 16). Esse modelo, além de assinalar definições artísticas e estéticas, sugeria parâmetros de diferenciação moral em relação aos cordões e aos grupos desordeiros, destacando-se por desfilar mediante os licenciamentos policiais e de acordo com as regras de conduta implementadas pela Municipalidade.

Tais padrões de organização social, orientados por valores como “civildade” e “moralidade”, indicavam que, dentro da hierarquização das manifestações populares, os ranchos ocupavam uma posição privilegiada. A diversidade urbana e a valorização de artistas, músicos e autores em específico apontam, por sua vez, o processo moderno de construção da noção de “indivíduo”.

2. O surgimento segundo os folcloristas

No entanto, como os ranchos foram descritos pelos folcloristas? No *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo (1898-1986), há uma distinção mais ampla entre os vários significados semânticos da palavra rancho: o rancho entendido como um lugar fixo ou um pouso, e o rancho compreendido como um grupo de festeiros. Identifica-se que, no Nordeste, a palavra “rancho” é sinônimo de “agasalho, hospedagem, pousada e também choça, casinha rústi-

ca, barraca”. Da Bahia para o sul, é “um grupo de festeiros das solenidades populares do Natal, cantando e dançando, tendo ou não vestuário uniforme” (Cascardo, 1988: 662).

No Nordeste, com exceção da Bahia, não haveria ranchos dentro da acepção que enfocamos na dissertação, dos “grupos” ou da “festa”. “Da Bahia para o sul”, nos diz Cascardo, é que se formariam esses grupos de festeiros, havendo aí também uma importante diferenciação entre os ranchos baianos e os ranchos cariocas. Cascardo inclui em sua descrição de “rancho” tanto os “ranchos de Reis” quanto os “ranchos carnavalescos”. Ao se referir aos primeiros, Cascardo se apóia na descrição realizada por Nina Rodrigues sobre os ranchos da Bahia:

Podemos dividir o rancho em duas categorias: o terno, que é o rancho mais sério e mais aristocrata, e o rancho propriamente dito, que é mais pândego e democrata (...). O rancho prima pela variedade de vestimentas vistosas, ouropéis e lantejoulas, a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o ganzá, o prato e, às vezes, uma flauta; cantam os seus pastores e pastoras, por toda a rua, chulas próprias da ocasião, as personagens variam e vestem-se de diferentes cores, conforme o “bicho”, “planta” ou mesmo objeto inanimado que os pastores levam à lapinha. (Rodrigues apud Cascardo, 1988)

Cascudo, ao se referir aos “ranchos” propriamente “carnavalescos”, prioriza a descrição de Renato Almeida sobre os ranchos cariocas. Nas distinções promovidas por Cascardo (1988: 662) entre os ranchos baianos e os ranchos cariocas, há, no que se refere aos primeiros, uma descrição mais detalhada sobre a variedade de vestimentas, a música, o canto dos pastores e pastoras e as personagens que, passando por “toda a rua”, “vão até a lapinha, onde a comissão dos festejos dá um ramo ao primeiro que chega”. Nos ranchos baianos, “além de pastoras, há balizas, porta-machados, porta-bandeiras, mestres-salas, e ainda, um ou dois personagens, que lutam com a figura principal que dá nome ao rancho”. Já na descrição dos ranchos cariocas, as personagens e os elementos destacados foram “os reis e rainhas, pajens, bandeiras, alegorias, com danças particulares para algumas figuras componentes”. As origens dos ranchos carnavalescos remontam, portanto, aos ranchos baianos e aos pastoris, manifestações do folclore que parecem ser a sua principal fonte.

Nota-se, entretanto, que, além de algumas semelhanças com os ranchos baianos, Almeida confere destaque especial à “transformação” dos ranchos cariocas, que “passaram lentamente a préstitos”, ou, ainda, “tiveram o nome de cordões, mas ultimamente o rancho prevaleceu”. Fica, portanto, em destaque o caráter de “folgado popular”, conjugando três formas de expressão: o canto, a dança e o drama.

Edison Carneiro, em prefácio a *Ameno Resedá, o rancho que foi escola* (1965) e em *Folguedos tradicionais* (1974), seguindo a linha comparativa, associa os pastoris aos ranchos cariocas, acrescentando o aspecto profano desses últimos. “Derivando dos pastoris, os ranchos, mais do que aqueles, profanaram seus mitos; a religiosidade da origem tomou feição recreativa através de uma concepção alegórica” (Carneiro, 1965: 19). Assim, o autor estabelece relações entre os pastoris e os ranchos carnavalescos, mas destaca “transformações” importantes, sobretudo artísticas, nos ranchos.

Já na década de 1960, uma polêmica envolveria dois precursores da busca pela institucionalização dos estudos de folclore e importantes líderes do movimento folclórico (Vilhena, 1997). Renato Almeida (1895-1981) e Édison Carneiro (1912-1972) discutiriam a legitimidade de se definir as escolas de samba – supostas “descendentes” dos ranchos carnavalescos – como manifestação folclórica. As escolas de samba seriam consideradas menos “espontâneas” (Almeida, 1959). Além disso, seu aspecto competitivo seria ainda mais latente do que nos ranchos e, portanto, um problema para os folcloristas que buscavam um “modelo comunitário de integração” (Vilhena, 1997: 26).

Vimos que a busca pelas origens dos ranchos cariocas remeteu os autores, inicialmente, a uma comparação entre os ranchos de Reis e os ranchos carnavalescos. Posteriormente, estabeleceram-se conexões entre os grupos “carnavalescos” e “urbanos” ou, ainda, entre as Grandes Sociedades, os cordões e os ranchos. No entanto, também notamos nos relatos sobre os ranchos carnavalescos os aspectos de continuidades culturais, expressas na relação que os autores constroem entre os ranchos e as escolas de samba.

Edison Carneiro (1974) diz que a escola de samba pioneira teve “sua primeira apresentação em público na antiga Praça Onze, nos anos 20 deste século”. E afirma que “era o resultado inesperado, mas feliz, da fusão de três elementos distintos: a música popular urbana, entre brejeira e lamentosa, que então começava a assumir características locais; o samba-de-roda, trazido por emigrados da Bahia, e os ranchos de Reis”. Haveria, portanto, uma abordagem “informada pelos folguedos populares, caracterizada pela mistura de elementos portugueses, indígenas e negros” (Vilhena, 1997), em que o caráter “cordial” da cultura desses grupos seria privilegiado.

Assim, as mudanças ressaltadas entre os ranchos religiosos e os profanos, indicadas por Carneiro (1974), ou a união de “elementos distintos” em uma mesma manifestação promoveriam uma ênfase na permanência ou continuidade dos aspectos “autênticos” e “comunitários” das manifestações populares, da qual os ranchos carnavalescos foram representantes. E o autor conclui que “essa mutação, em vez de debilitar, fortaleceu as energias populares e folclóricas do rancho, pois o lançou ao grande estuário comum das manifestações tradicionais da lúdica individual e coletiva”. (Carneiro, 1974: 203).

3. Pensando a idéia de “decadência” das expressões culturais: o “fim” dos ranchos

Observemos que um mesmo processo cultural ou a idéia de transformação cultural podem adquirir significações muito diversas, se informadas por perspectivas diferenciadas sobre a noção de “cultura popular”.

A compreensão do que foram os ranchos carnavalescos, na primeira metade do século XX, e do que foi o “desaparecimento”, “fim” ou “morte” dessa expressão carnavalesca, ainda na segunda metade desse mesmo século, ilumina tal problemática. Tal compreensão nos desperta para a discussão sobre a “duração” das formas culturais, sua “permanência” ou “decadência”, e nos indica como as formulações sobre a vitalidade da cultura popular podem adquirir contornos muito diversos.

Tendo em vista os dois modelos acima esboçados – o “comunitário”, articulado preferencialmente pelos folcloristas, e o “agonístico”, mediado pelos cronistas-repórteres –, podemos ainda refletir sobre a idéia de “fim” dos ranchos.

Notemos que, para os cronistas, o início dos ranchos teve um marco “individualizado” com a fundação do rancho Reis de Ouro, em 1894, por Hilário Jovino. A evolução dessa forma carnavalesca seguiu com a inauguração de muitos outros ranchos e apresentou, a partir do início do século XX, um desenvolvimento orientado por uma crescente difusão nos bairros e no centro da cidade, pela divulgação extensiva na imprensa da época e pela participação e receptividade social ampla. Teve um avanço em 1908, com o primeiro carnaval nas ruas do Ameno Resedá, o rancho-escola que viria a marcar uma determinada estrutura desse tipo de organização carnavalesca, e outro em 1911, quando os desfiles passaram a ser oficiais. Em 1933, foi fundada a Associação dos Ranchos Carnavalescos (Araújo, 1991: 12) pelos próprios cronistas, marcando a oficialização definitiva dos ranchos e, paradoxalmente, o início de um processo de “desgaste” dessa forma carnavalesca. O número de ranchos, na segunda metade desse mesmo século, caiu bruscamente, e o interesse de comerciantes, da imprensa e do poder público reduziu. O ano de 1941 marcaria, então, o fim dos ranchos, com o “desaparecimento” do Ameno Resedá.

O cronista Vagalume (Guimarães, 1978) indicou que o “fim” dos ranchos foi marcado pela transformação do “rancho-escola” Ameno Resedá em “mafuá de segunda ordem”. O autor afirmou, em 1933, que

hoje o Ameno Resedá vive tão somente da sua fama, dos seus louros obtidos quando tinha como seu Presidente o grande, o incomensurável, o incomparável Maximiniano Martins – Sinhô Velho – que, deixando a direção, reduziu o Ameno Resedá de rancho-escola, a

mafuá de segunda ordem, cobrando entrada na porta, o que sempre condenou nos outros clubes (...). É assim mesmo – o peixe morre pela boca (...). Daí em diante os ranchos foram aparecendo e desaparecendo, sempre num grande sucesso, sendo de justiça salientar a Flor do Abacate, que tem sido o mais resistente. Com a fundação da Federação os ranchos foram miseravelmente sacrificados! Deveria ser fundada a Congregação das Pequenas Sociedades, sem a menor ligação ou entendimento com as Grandes. (Guimarães, 1978: 111)

Destaca-se, nesse caso, a idéia da “institucionalização” como algo prejudicial à vitalidade dos ranchos. A ênfase de Vagalume está na cobrança de ingressos, que restringia a participação mais ampla das pessoas. Além disso, o autor apontou para a criação da Federação, onde as pequenas sociedades, em articulação com as grandes, foram condicionadas às prioridades dos “grandes clubes”.

Jotaefegê (1965) narrou a “lamentável ocorrência de que tiveram conhecimento o mundo carnavalesco e o público em geral pela leitura do *Jornal do Brasil* de 15 de fevereiro de 1941”:

Desaparece o Ameno Resedá – Recebemos o seguinte:

O Ameno Resedá, sociedade fundada em 17 de fevereiro de 1907, finda a sua existência precisamente nessa data em que assinala o 34º ano de luta em prol da civilização do pequeno Carnaval. (...)

O aparecimento do Ameno Resedá foi uma verdadeira revolução no Carnaval carioca, porque suprimiu os antigos cordões barulhentos transformando-os em ranchos perfeitamente organizados e harmônicos. (...)

Desaparece, assim, uma sociedade de passado glorioso nas lides de Momo, porque os seus dirigentes, reconhecendo a impossibilidade da situação atual, não querem vê-la transformada em *dancing*, o que desvirtuaria o seu programa carnavalesco baseado nos princípios da Ordem e da Moral. Pela Junta Governativa – (a) Manuel Portilho de Jesus. (Jotaefegê, 1965: 178)

Jotaefegê afirmou que as “aperturas financeiras” foram freqüentes em toda a trajetória do Ameno Resedá. Em 1940, se agravaria ainda mais a situação dessa sociedade, que não tinha recursos para pagar o aluguel de sua sede no Cateite, cedida gratuitamente, durante muito tempo, pelo proprietário, devido a um contrato firmado com o jornalista Wladimir Bernardes (Jotaefegê, 1965: 177). Findo o contrato, o proprietário não conseguiu obter os pagamentos atrasados em muitos meses, provocando, assim, o despejo. O rancho então se transferiu

para a rua da Constituição, 50. Era uma casa cedida por um centro espírita, onde os pertences do rancho, tais como os troféus, os dois pianos e seus móveis, foram guardados. Pagando parte do aluguel, o rancho dispunha do salão aos sábados e domingos para realizar seus bailes, deixando as demais noites livres para as atividades do centro (Jotaefegê, 1965: 178).

Para manter as festas dançantes, o Ameno Resedá passou a cobrar ingressos. No entanto, as festas não tinham público satisfatório. Os ingressos não cobriam nem mesmo as despesas com a orquestra. Seus associados, que não gostariam de ver o rancho Ameno Resedá transformado em “dancing”, “desvirtuando os princípios da Ordem e da Moral”, decidiram pelo seu fechamento. Mais do que a decadência ou o fim de uma forma de expressão carnavalesca que não tinha mais recursos financeiros, apoio social adequado e “público satisfatório”, notamos, através da perspectiva do cronista Jotaefegê, que o compromisso social com os princípios, nas suas palavras, “da ordem e da moral” deveria ser mantido.

Se tomarmos a perspectiva dos cronistas, engajados no processo de legitimação dos ranchos dos quais participavam, veremos o esforço desses atores para a criação de um padrão formal de organização e competição dos grupos. Entretanto, o sistema competitivo apreciado e motivado pelos cronistas entrou em declínio, como vimos, na década de 1940, devido às dificuldades de financiamento dos desfiles e à progressiva falta de colaboração dos comerciantes em eventos cada vez mais custosos, que faziam com que os ranchos optassem por festas em suas próprias sedes, com cobrança de ingressos em alguns casos, em vez de competições amplas e em espaço público.

As dificuldades para se promover a articulação e a competição entre os grupos de ranchos fizeram com que grande parte dos cronistas decretasse o fim ou a decadência dessa forma carnavalesca ainda no final da primeira metade do século XX. Os ranchos foram desaparecendo gradualmente. Houve, na década de 1960, uma Comissão de Louvor aos Ranchos, formada por Eneida e outros carnavalescos, para que os ranchos voltassem a desfilar. Em 1990, sete ranchos desfilaram na terça-feira de carnaval, na avenida Rio Branco, atraindo pouca atenção no calendário dos foliões cariocas (Araújo, 1991). Em 2001 e 2002, o Rancho Flor do Sereno desfilou na avenida Atlântica, numa tentativa de revitalização dessa forma carnavalesca.

Se tomarmos, entretanto, a perspectiva dos folcloristas, notaremos que o “fim” dos ranchos teve uma outra conotação. Carneiro não aprovava o aspecto fortemente competitivo dos desfiles carnavalescos promovidos pelos ranchos. Partilhava de uma visão segundo a qual os ranchos, apesar de terem sido baseados, “inventados” e relacionados a muitas outras formas de expressão, construíram-se, ao menos no nível “emocional”, com um status de “pureza” e “autenticidade” peculiares, que deveria ser preservado.

A autenticidade inferida pelo autor está na idéia de que “o rancho mantém, galhardamente, uma continuidade emocional muito cara aos brasileiros” (Carneiro, 1974: 20), que guardaria, senão uma continuidade em sua estrutura organizacional e artística, um prosseguimento de cunho mais profundo – o elo emocional.

A idéia de “continuidade emocional” é interessante por apontar indícios de um prosseguimento entre duas formas de expressão cultural – os ranchos e as escolas de samba – não restrito a evidências apenas materiais ou históricas, mas, sobretudo, informado por sua faceta cultural mais profunda, que propõe a articulação dinâmica entre “emoção” e “ação”. Logo, sua perspectiva valorizava a integração dos folguedos populares e a perpetuação de um elo que dizia respeito a uma relação permanente com as tradições autênticas.

Nessa perspectiva mais agregadora, proposta pelo folclorista, a promoção de desfiles condicionados a grandes investimentos financeiros marcaria o fim da possibilidade de se cultivar relações mais espontâneas e cordiais, devido às crescentes exigências formais para os licenciamentos e às condições competitivas cada vez mais restritivas. Esses foram os principais fatores a propiciar a decadência dessa forma de organização, que, dentro de uma lógica comunitária, já não era bem-sucedida como “os ranchos” tradicionais do século XIX, seus supostos originários.

4. Perspectivas sobre a cultura popular

Verificamos que havia diferenças essenciais nos interesses e nas formas de lidar com as ditas manifestações populares entre os cronistas dos jornais e os folcloristas. Entendendo que os dois grupos de intelectuais escreveram em momentos distintos da própria evolução dos ranchos, podemos, enfim, sugerir que seus posicionamentos e visões da “cultura popular” podem esboçar dois modelos importantes no campo de estudos das manifestações populares no pensamento social brasileiro.

Os cronistas carnavalescos foram ativos participantes e mediadores diretos no processo de legitimação dessa forma carnavalesca. Tais cronistas formularam uma noção de cultura popular urbana competitiva na qual os ranchos se destacaram por seu caráter “deslumbrante”, “criativo”, “civilizado”, com um “inventor” e autores e, principalmente, negociado cotidianamente, experimentado pelos diversos atores sociais nas constantes disputas na cidade do Rio de Janeiro.

Nessa perspectiva, o processo dos ranchos revela que, na cidade, noções como as de civilidade e moralidade dos grupos sociais e dos indivíduos podem delimitar grupos mais adequados e bem colocados dentro de uma proposta de “gradação” do grande conjunto das manifestações populares. Os ranchos, devido à sua notável musicalidade, organização, criatividade e capacidade de mediação

social, ganharam grande representatividade no carnaval carioca do começo do século XX, ocupando as mais diversas localidades na cidade, realizando atividades durante todo o ano, expandindo suas redes de relações e ganhando, progressivamente, espaço destacado na imprensa.

Esse tipo de abordagem põe em evidência não o “modelo comunitário de integração”, caracterizado pela cordialidade (Vilhena, 1997), e sim o modelo “agonístico” (Cavalcanti, 1993), em que a competição entre grupos não pretende desintegrá-los, mas integrá-los a um modelo de cidade menos harmônico, mais diverso, dentro de uma perspectiva modernizante, diferenciando-se do modelo das comunidades supostamente integradas.

A trajetória dos folcloristas, entretanto, apontou para uma outra perspectiva da idéia de cultura popular urbana. Nessa perspectiva, e aqui nos detivemos em Câmara Cascudo, Edison Carneiro e Amadeu Amaral, os ranchos seriam interpretações de uma forma carnavalesca inserida, normalmente, no vasto rol das manifestações populares urbanas.

A visão que privilegia as relações supostamente autênticas dos ranchos carnavalescos com suas origens, nos pastoris e ranchos de Reis, nos indicam, portanto, a proposta mais ampla dos folcloristas de colocar as expressões populares em um “grande estuário” de tradições. Nesse grande conjunto harmônico, não havia a indicação de indivíduos exemplares ou de autoria no processo artístico das manifestações populares, e criticava-se o aspecto competitivo. Desse modo, essa perspectiva da cultura popular enfatizou os aspectos harmônicos e integradores das diversas manifestações do “povo”.

De acordo com essa visão da “cultura popular”, portanto, uma suposta autenticidade fincada nas origens rurais dos ranchos foi a grande referência original a ser preservada, inserida em projetos mais amplos de ênfase na harmonia do conjunto social. Essa visão, defendida pelos folcloristas, resgatava o ideal de totalidade e sinalizava que elementos ameaçadores da época moderna teriam corrompido o mundo “deslumbrante” e supostamente integrado das expressões culturais tradicionais (cf. Cavalcanti, 2001).

A trajetória dos folcloristas brasileiros, portanto, como já nos indicou Vilhena, “nos apresenta o desenvolvimento de uma disciplina que se dedicou a desenvolver de forma radical a idéia de a sociedade brasileira ser marcada pela cordialidade” (Vilhena, 1997: 27). Nossa sugestão é que, de forma geral, esse grupo revelava uma noção mais conciliadora da “cultura popular”.

5. Considerações finais

Podemos, por fim, indicar, brevemente, modelos ou balizas ou para um “campo” de estudos do popular. Um modelo, revelado na visão mais moderni-

zante dos cronistas carnavalescos, supõe a fragmentação da cidade, a diversidade de papéis dos atores sociais e a mediação, propiciando uma certa originalidade à idéia de cultura popular carioca. O outro, mais fortemente desenvolvido pelos folcloristas, se aproxima da idéia mais ampla de cultura popular brasileira, comunitária e integradora dessa sociedade, de promoção de entendimento entre os diversos níveis sociais – e, podemos dizer, estendendo essa noção, de “entendimento entre os povos” (Vilhena e Cavalcanti, 1990).

Se níveis de entendimento diferenciados proporcionam olhares específicos sobre as formulações acerca da cultura popular, sugerimos que problematizá-los pode ser um caminho interessante para se pensar a sociedade brasileira, a “nação”, a “cidade”, os “dilemas” de nossa cultura e o “pensamento social”.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Edigar de. 1965. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 2 vols.
- AMARAL, Amadeu. 1948. *Tradições populares*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial.
- ARAÚJO, Hiram (coord.). 1991. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro, Riotur, Oficina do Livro.
- BOURDIEU, Pierre. 1990. “Os usos do ‘povo’”, em *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense.
- CABRAL, Sérgio. 1996. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.
- CARNEIRO, Edison. 1974. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista.
- . 1965. “Prefácio”, em *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro, Letras e Artes.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. 1988. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, Edusp.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2001. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 147.
- . 1994. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro, EdUFRJ.
- ENEIDA. 1958. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GUIMARÃES, Francisco. 1978. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, Funarte.
- JOTAEFEGÊ. 1965. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Prefácio de Edison Carneiro. Rio de Janeiro, Letras e Artes.
- . 1982. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Apresentação de Artur da Távola. Rio de Janeiro, Funarte.
- MOURA, Roberto. 1995. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Série Biblioteca Carioca, vol. 32. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura.
- VELLOSO, Monica Pimenta. 2002. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930) – Mediações, linguagens e*

espaço. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997a. "A cultura brasileira cordial dos folcloristas", em BIRMAN, Patrícia, NOVAES, Regina & CRESPO, Samira (orgs.). *O mal à brasileira*. Rio de Janeiro, EdUERJ.

———. 1997b. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte, FGV.

VILHENA, Luís Rodolfo & CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 1990. "Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5. p. 75- 92.

(Recebido para publicação em junho de 2003)