

O Samba do Crioulo Doido:

a carnavalização do samba-enredo e da História oficial do Brasil.

Profa. Dra. Dislane Zerbinatti Moraes - USP

Em 1968, Stanislaw Ponte Preta, conhecido jornalista, cronista e humorista do jornal *Última Hora* nos anos de 1960, escreveu a música *O Samba do Crioulo Doido*, como parte de um quadro do Show *Pussy Pussy Cats*. O assunto da música é a tradição brasileira de se fazer enredos de escolas de samba com temas históricos, exaltando figuras ou fatos considerados importantes para a memória nacional. O samba é introduzido por uma voz em *off*, imitando a linguagem dos locutores de rádio:

“Este samba é o samba do crioulo doido. A história de um compositor que durante muitos anos obedeceu ao regulamento e só fez samba sobre a História do Brasil. E tome de Inconfidência, Abolição, Proclamação, Chica da Silva e o coitado do crioulo tendo que aprender tudo isto para o enredo da escola. Até que, no ano passado, escolheram um tema complicado: a atual conjuntura. Aí o crioulo endoidou de vez e saiu este samba:

*Foi em Diamantina, onde nasceu JK,
Que a princesa Leopoldina arresorveu se casá.
Mas Chica da Silva tinha outros pretendentes
E obrigou a princesa a se casá com Tiradentes.
Laiá, laiá, laiá,
O bode que deu vou te contá,
Laiá, Laiá, laiá,
O bode que deu vou te contá.
Joaquim José, que também é da Silva Xavié,
Queria ser dono do mundo e se elegeu Pedro Segundo..
Das estradas de Minas, seguiu pra São Paulo e falou com Anchieta.
O vigário dos índios aliou-se a Dom Pedro e acabou com a falseta
Da união deles, ficou resolvida a questão
E foi proclamada a escravidão.
E foi proclamada a escravidão.*

*Assim se conta esta história
Que é dos dois a maior glória,
A Leopoldina virou trem
E Dom Pedro é uma estação também.
Ô, ô, ô, ô, ô, ô,
O trem tá atrasado ou já passou.
Ô, ô, ô, ô, ô, ô,
O trem tá atrasado ou já passou.*

No *Show do Crioulo Doido*, também de 1968, Stanislaw explicava à platéia as intenções que o levaram a fazer a música:

“A minha idéia inicial era fazer uma crítica ao Departamento de Turismo da Guanabara que obriga as escolas de samba a desfilarem só com músicas inspiradas em fatos históricos. É um samba de potresto, isso não vou negar. Porque é difícil encaixar nomes, datas e acontecimentos passados dentro de uma melodia. Por exemplo... (Sérgio Canta) Foi em mil novecentos e sessenta e quatro/ que aboliram a República no Brasil... o samba fica difícil, aliás nisso aí só a melodia que é minha, a letra é do general Mourão Filho... mas vamos mudar de assunto outra vez, antes que seja tarde demais....”¹

A música ficou tão conhecida, que ensejou a produção desse segundo show, agora levando o seu nome. O espetáculo ficou em cartaz por sete meses, de janeiro a agosto de 1968, na cidade do Rio de Janeiro. Foi um sucesso de público e segundo Stanislaw, somando todos os ingressos vendidos, o show teve 52.698 espectadores. O show contava a história da música popular brasileira desde Chiquinha Gonzaga, passando em revistas os sucessos do samba carioca e chegando a Chico Buarque de Holanda. O autor efetua a sátira do hábito dos sambistas de retirarem os temas para os enredos dos compêndios de História do Brasil de Rocha Pombo. Para mostrar o absurdo da situação, inverte a ordem cronológica dos acontecimentos e a história do Brasil contada inicia-se com o mito de Juscelino Kubitschek, “o presidente bossa nova”, salta para D. Maria Leopoldina, Chica da Silva, Tiradentes, D. Pedro II e Anchieta. É preciso lembrar que o tema

explicitado para o enredo naquele ano, de acordo com a história narrada na música, é a “atual conjuntura”.

Na imprensa, a expressão tinha sido discutida imediatamente após o golpe e refere-se à maneira como os militares representaram o acontecimento. O golpe foi considerado uma revolução e nunca os militares assumiram publicamente que tinham tomado o poder através da força. Este motivo revolução/golpe/contrarrevolução foi assunto daqueles comentaristas políticos que buscaram revelar as contradições entre o discurso militar e as ações realizadas. A disputa pela interpretação correta do Golpe de 1964 foi revestida de uma questão lingüística, e ensejou uma série de crônicas políticas, principalmente aquelas publicada no jornal *O Correio da Manhã*.

*“Já que o Alto Comando Militar insiste em chamar isso que aí está de Revolução – sejamos generosos: aceitemos a classificação. Mas devemos completá-la: é uma Revolução, sim, mas de caranguejos. Revolução que anda para trás. Que ignora a época, a marcha histórica, e tenta regredir ao governo Dutra (...) (Carlos Heitor Cony, *Correio da Manhã*, 14/04/1964).²*

O jogo de distanciamentos e aproximações efetuado no samba faz com que seja possível identificar linhas de atração horizontais, verticais e circulares entre o eventos históricos citados. Uma linha pode ser traçada entre a figura de JK, construtor de Brasília, e o sonho de construção da capital no interior do Brasil proposto pelos Inconfidentes. Outra linha pode ser notada, ligando os pontos em que foram expostas as partes do corpo esquartejado de Tiradentes.

As marcas espaciais são fundamentais para a leitura do texto. A localidade de Diamantina desencadeou o processo narrativo, que vai terminar em São Paulo. É possível notar uma camada textual subentendida, que narra a história da independência do Brasil, com o início dado pela Inconfidência Mineira e final com

a viagem de D. Pedro I a São Paulo. Há uma estrutura espacial interna que simula o caminho da estrada de ferro, com uma estação sucedendo a outra. Os dois mitos nacionais, D. Pedro II e a Princesa Leopoldina, são desmitificados, e transformam-se em estações da rede ferroviária. Para terminar, Stanislaw retoma o tema de várias marchinhas de carnaval: “*O trem tá atrasado ou já passou*”. Há um rebaixamento na temática do samba: no início, reverência a autoridades, figuras eminentes e personagens históricos; no final, alusão à vida cotidiana dos trabalhadores. As expressões incorretas, linguagem oral das camadas suburbanas, aparecem no texto: “*arresorveu*”, “*casá*”, “*vou te contá*”, “*Xavié*”, “*pra*”. Stanislaw está imitando a forma de pensamento e de expressão dos compositores e da população suburbana da cidade.

A pontuação é muito marcada, com paradas obrigatórias entre cada verso e as marcas de musicalidade (*laiá, laiá, laiá, ô, ô, ô, ô, ô*), que sugerem o desfile de rua, com a sua coreografia própria. O tom é de comemoração, simulando os sambas de exaltação dos valores considerados nacionais. Mas há um fino humor - efeito da compreensão dos equívocos históricos - que leva o ouvinte, ou leitor, a admirar a alegria ingênua do sambista. O verso – “*e foi proclamada a escravidão*”- sintetiza essa simpatia, pois realiza uma complexa analogia: desata idéias convencionais – *proclamação da República e abolição da escravidão* – e, simultaneamente, religa significados, sugerindo o sentido da “*atual conjuntura*”: “*ao povo só resta a escravidão*”.

Quanto à figura de Tiradentes, a sua dramática história de envolvimento com a inconfidência, enforcamento e a sua condição de militar foi assimilada pelo discurso do Exército brasileiro, compondo a imagem do militar como elemento de

salvação nacional. Após o golpe militar de 1964, as comemorações de Tiradentes ganham maior dimensão. Em 1966 houve um debate, que atingiu os setores mais altos da administração pública, sobre a figura mais adequada de Tiradentes a ser cultuada. Havia sido distribuída nas escolas uma imagem de Tiradentes mais remozada, com os cabelos curtos e sem barba. Houve protesto de professoras primárias, defendendo a imagem fixada na estátua colocada na frente da Praça Tiradentes na cidade do Rio de Janeiro. A imagem da estátua seria “*mais respeitável*”. O presidente, Marechal Castelo Branco, assinou decreto definindo a figura “*oficial*” de Tiradentes. Foram emitidas novas notas de Cr\$ 5.000,00 com a imagem tradicional de Tiradentes e a força aparecendo. O culto à figura de Tiradentes retornava com força no cenário político nacional.³

Na história dos carnavais cariocas, o personagem Tiradentes já tinha seu lugar de honra desde 1949, quando Estanislau Silva, Décio Carlos e Penteado compuseram o samba-enredo *Tiradentes*, para a *Escola de Samba Império Serrano* (*Joaquim José da Silva Xavier / Morreu a 21 de abril /Pela Independência do Brasil /Foi traído / E não traiu jamais /A inconfidência de Minas Gerais...*).

Esse samba-enredo destacou-se, provavelmente, pela simplicidade da letra. É composto com frases curtas, rimas pouco elaboradas, e, conseqüentemente, apropriadas à linguagem oral e à memorização. Sobreviveu ao carnaval, continuou a ser cantada e foi regravada em 1955. Stanislaw Ponte Preta cita esse samba-enredo quando narra o debate sobre a figura de Tiradentes, em 1966. Por isso é possível afirmar que esse foi um dos modelos que serviram para a confecção da paródia *O Samba do Crioulo Doido*.⁴

A propósito da música de Stanislaw, Edigar de Alencar, historiador do carnaval carioca, comenta: *“Composição definidora do que até então era um samba-enredo, embora em tom caricatural e algo perverso, apareceu nas vésperas do carnaval e fez sucesso embora não fosse, como sátira que o era, nada carnavalesco”*.⁵

Podemos inferir que Stanislaw realiza a importante tarefa estética e cultural de revelar o paradoxo contido nos sambas-enredos, que, por ordem da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, estavam limitados aos temas da história oficial do Brasil. No entanto, como gênero carnavalesco, as músicas deveriam expressar uma visão de mundo dinâmica, flutuante, mutável e ativa. A linguagem carnavalesca deveria deixar emergir certa consciência da relatividade das “verdades” e das “autoridades”. O *Samba do Crioulo Doido* realiza, então, essa inversão de estilos e temas, aplica a lógica das coisas “as avessas”, “ao contrário” e produz permutações de estilos e temas do “alto” e do “baixo”.⁶

Tomando agora a questão da carnavalização da história do Brasil, é evidente o discurso satírico de uma certa memória nacional, construída durante o século XX e revigorada no discurso militar dos anos de 1960. Para contrapor o discurso oficial, Stanislaw relembra representações bem humoradas da narrativa histórica do Brasil e da condição de vida dos trabalhadores pobres cariocas, exemplificadas nas marchinhas clássicas de crítica social: *“História ... do Brasil”*, de Lamartine Babo, 1939, (*Quem foi que inventou o Brasil? / Foi seu Cabral! / Foi seu Cabral! / No dia vinte e um de abril... / Dois meses depois do carnaval!*) e *“Pedreiro Valdemar”*, de Roberto Martins e Wilson Baptista, 1949, (“Você

conhece o pedreiro Waldemar? / Não conhece, mas eu vou lhe apresentar / De madrugada toma o trem da circular / Faz tanta casa e não tem casa para morar).

Não podemos esquecer da música que marcou a tradição de as escolas de samba cantarem a precariedade dos trens da Central. Trata-se do samba de Artur Vilarino, Estanislau Silva e Paquito, de 1941, “O Trem atrasou” (“Patrão, o trem atrasou/ Por isso estou chegando agora / Trago aqui o memorando da Central / O trem atrasou meia hora / O senhor não tem razão / Pra me mandar embora.”)

A voz do crioulo doido traz uma outra história do Brasil, permeada por experiências do cotidiano, as quais mostram um cenário muito menos grandioso do que aquele proposto pelo discurso militar. E Stanislaw simpatiza com essa voz estilizando-a: “o bode que deu vou te contar”, “A Leopoldina virou trem / E Dom Pedro é uma estação também.”

O recurso literário de criar personagens loucos, bufões, tolos está ligado à cultura cômica popular. Esses personagens exercem a função, dentro da obra, de usar a franqueza ou desmistificar falsidades, sem que haja uma reação agressiva de outros personagens ou dos receptores, conforme o caso. O louco olha o mundo de maneira diferente, com outros olhos, e está autorizado a isso pela sua condição. ⁷

Para ridicularizar a linguagem técnico-burocrática adotada pelos militares, Stanislaw usa o artifício da criação de uma voz popular, “o crioulo doido”, que, se não entende as peripécias dos heróis nacionais, muito menos poderá decifrar o significado da palavra “*conjuntura*” no contexto político do golpe militar; e, apoiado na sua ignorância, deforma as representações da memória histórica nacional e a linguagem político-administrativa dos militares. O discurso deformador é operado

em quatro níveis: a) “conjuntura” transforma-se em “*cujuntura*” e, com o emprego do registro lingüístico popular, toda a argumentação sociológica que legitimaria o golpe militar é destruída; b) os sentidos das palavras “independência”, “escravidão”, “abolição”, “proclamação”, “revolução” são intercambiáveis, aproximando e distanciando significados específicos de cada palavra ; c) a combinação incoerente dos dados históricos produz um rebaixamento dos mitos construídos pela ditadura militar; d) a idéia de “ordem”, imposta pelos militares, é entendida como “desordem” pelo compositor.

O texto produz um efeito de caos, porque as citações são descontextualizadas; os fatos são amontoados, sem coerência e organicidade. Com a voz do *crioulo* abre-se uma nova perspectiva de interpretação do discurso militar; explora-se artisticamente a tensão entre o sério e o cômico, entre o institucional e o extra-institucional.

¹ SERGIO, Renato. *Dupla exposição: Stanislaw Sérgio Ponte Porto Preta*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. pp. 238-241.

² CONY, Carlos Heitor. *O Ato e o Fato: crônicas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. pp. 17 e 120.

³ No livro *FEBEAPÁ*, de 1966, Stanislaw narra a história da disputa entre um historiador mineiro e as autoridades militares pela direito de determinar a imagem mais adequada de Tiradentes. Enquanto o historiador argumenta com dados historiográficos, os militares defendem o culto à imagem “gravada pela tradição na memória do povo”. PRETA, Stanislaw Ponte. *FEBEAPÁ : O Festival de Besteira que Assola o País* (capa e ilustrações de Jaguar). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. (2ª ed.). p. 22.

⁴ PRETA, Stanislaw Ponte. *FEBEAPÁ : O Festival de Besteira que Assola o País* . *Op. Cit.* p. 22.

⁵ ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca através da Música*. Rio de Janeiro: Brasília: Francisco Alves: INL, 1979.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Brasília: Hucitec: Ed. UnB, 1987, p. 15.

⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. *Op. Cit.*, p. 35.