

# “Eneida, Amor e Fantasia”<sup>1</sup>:

Eneida de Moraes (1904-1971) – militância e feminismo  
na história do carnaval carioca

JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES\*  
FLÁVIA GUIA CARNEVALI\*\*

**RESUMO:** Embora diversos agentes tenham tomado parte na construção da memória do samba como música nacional brasileira na primeira metade do século passado, a ação intelectual de jornalistas da imprensa periódica e da especializada teve papel central. Contudo, há ainda poucos estudos sobre a prática e percepção desses cronistas na invenção de uma historiografia da música popular. Eneida de Moraes (1904-1971), primeira repórter do Diário de Notícias, por meio de suas crônicas e, sobretudo, no livro *História do carnaval carioca* (1958), construiu um discurso historiográfico que tinha no carnaval carioca seu eixo principal e, de maneira derivada, o samba. Este texto pretende exatamente discutir o papel dela neste processo cultural e intelectual e como seu discurso procurava valorizar certa concepção de cultura popular que tinha o carnaval carioca do subúrbio como uma espécie de resistência e utopia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carnaval carioca. Eneida. Historiografia. Resistência. Cultura popular.

## “Eneida, Love and Fantasy”: Eneida de Moraes (1904-1971) – militancy and feminism in the history of Rio’s carnival

**ABSTRACT:** Although several agents took part in the construction of the memory of samba as Brazilian national music in the first half of the last century, the intellectual action of journalists from the daily and specialized press played a central role. However, there are still few studies on the practice and perception of these chroniclers in inventing a historiography of popular music. Eneida de Moraes (1904-1971), the first reporter for the Diário de Notícias, through her chronicles and, above all, in the book *History of Rio Carnival* (“*History of Rio Carnival*”, 1958), built a historiographical discourse that had in the carnival of Rio de Janeiro, and in a derived manner, the samba as its axis. This text intends to discuss exactly her role in this cultural and intellectual process and as how her discourse sought to value a certain conception of popular culture that had the carioca suburban carnival as a kind of resistance and utopia.

**KEYWORDS:** Carioca carnival. Eneida. Historiography. Resistance. Popular culture.

<sup>1</sup> Como homenagem póstuma à escritora em 1972, o Salgueiro obteve o 3º lugar no carnaval com o samba-enredo *Eneida, Amor e Fantasia*, roteirizado por Tereza Aragão (SANTOS, 2009, p. 94).

\* Doutor e livre-docente em História (USP). Professor associado do Departamento de História da FFLCH-USP. E-mail: zgeraldo@usp.br

\*\* Mestre e Doutora em História Social (USP). E-mail: flaviagua@alumni.usp.br.

## “Não nasci para ser expectadora”

**E**m 1967 a jornalista Eneida de Moraes (1904-1971) concedeu depoimento para a série *Ciclo de intelectuais brasileiros*, realizada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). De acordo com um dos entrevistadores,<sup>2</sup> Eneida “estava em todas”, já que era uma mulher que realizava inúmeras atividades relacionadas à vida política, literária e jornalística. Por isso, perguntaram-lhe qual delas havia conquistado mais seu coração. Sua resposta foi a seguinte:

Eu sou rigorosamente uma mulher do povo. Nada que for fora do povo me interessa. Não nasci para ser expectadora [...]. Todas as coisas do Brasil me interessam. Mas uma das coisas que mais me entusiasma no Rio é o carnaval. O carnaval ainda é a expressão máxima de uma festa popular. [...] a única que ainda nos resta. (ENEIDA, 1967).<sup>3</sup>

Interessante a resposta da cronista. Mesmo intensamente envolvida na vida política e intelectual do país, ela quis deixar claro que era, sobretudo, uma “mulher do povo” e que vivia e frequentava os mesmos lugares da população humilde, onde para ela se manifestava um suposto “carnaval verdadeiro”. Essa percepção associava seus compromissos políticos a certa percepção da cultura popular, especialmente do carnaval. Sua visão comprometida com as coisas do povo e sua condição de “testemunha ocular” desses processos davam-lhe autoridade para escrever sobre o assunto. Essa concepção não era exclusiva de Eneida, já que começava a fazer parte de uma geração de jornalistas e críticos da música popular dos anos 1950/1960 que valorizava a observação testemunhal participante que “tudo vê”, ouve e identifica (MORAES, 2019).

A ideia de que Eneida “estava em todas” não era sem razão. Nascida em Belém do Pará (1904), filha de um abastado seringueiro, aos 10 anos foi enviada para o Colégio Sion, no Rio de Janeiro, onde permaneceu por cinco anos em regime de internato. De lá trocou assiduamente cartas com a mãe D. Júlia, sua referência afetiva e cultural, falecida precocemente quando Eneida contava apenas 15 anos. Ao retornar

<sup>2</sup> Os entrevistadores eram Dalcídio Jurandir (1909-1979), um romancista e poeta paraense, nascido na ilha do Marajó, que representava uma espécie de regionalismo amazônico, e Miécio Tati P. da Silva (1913-1980), romancista, ensaísta e tradutor carioca.

<sup>3</sup> Depoimento dado aos entrevistadores entre os dias 15 e 22 de fevereiro de 1967.

à cidade natal, ainda muito jovem começou a colaborar, entre os anos de 1920-1930, com o jornal *O Estado do Pará* e com as revistas *A Semana* e *Guajarina*. O estado vivia, na época, uma efervescência jornalístico-literária com sinais evidentemente modernistas, e Eneida estava presente com seus textos. Nesse ambiente entusiasmado e de conflitos intelectuais, ela passou a colaborar com a revista *Belém Nova*, dirigida por Bruno de Menezes, órgão divulgador das acirradas polêmicas do período. Nas suas primeiras crônicas revelava o desejo dos modernistas de falar sobre as coisas do Brasil: “[...] quem precisa falar de mares e céos que não estão na nossa sensibilidade, quando temos mares e céos ricos de cor, de luz e de Bellesa, nesse Brasil? [...] Graças a Deus, que os poetas do Brasil se vão patriotizando [...]” (SANTOS, 2009, p. 28).

Ainda no Pará, nos anos 1920, acompanhou de perto as mobilizações de criação do Partido Comunista Brasileiro, se interessando também por leituras que a aproximaram do marxismo. Esse caldeamento doutrinário característico dos anos 1920 favoreceu a passagem do literário ao explicitamente político, alentando as propostas estéticas e temáticas emanadas da “fase heroica” do modernismo. Durante toda sua vida, ela conciliaria as atividades literárias como contista e memorialista (ENEIDA, 1957, 1962) com a militância e o jornalismo combativo de “trincheira”, como ela gostava de dizer. Devido à sua militância partidária, foi perseguida e presa várias vezes. Durante o Estado Novo foram 11 prisões, especialmente às vésperas de datas nacionais, como “medida de segurança”. A mais longa temporada, um ano e sete meses, deveu-se à sua participação na Intentona Comunista, quando foi presa, em 1936, junto com Nise da Silveira e Olga Benário Prestes, de quem foi intérprete na cadeia.<sup>4</sup>

Em 1930 ela abandonou os filhos Léa e Octávio e o marido para fixar-se no Rio de Janeiro. Tudo indica que os pontos de ruptura com o marido foram produto de um conjunto composto por sua atuação jornalística, a opção pela militância política e os primeiros apelos pela emancipação feminina. Deixou de usar simbolicamente o

---

<sup>4</sup> Eneida foi uma ativista da imprensa comunista. Traduziu textos para a *Editorial Vitória* nos anos 1940 e foi presença marcante no periódico *Momento feminino*, órgão do PCB que circulou, a partir de 1947, por cerca de uma década. Sua formação política deu-se nos tempos de Stálin; aliás, ela teve um gato chamado José em sua homenagem. Em razão da militância ativa, nos anos 1950 passou por um autoexílio em Paris (SANTOS, 2009).

**Costa** e o **Moraes**, alegando que assim o fazia para não responsabilizar nem o pai nem o marido pelos delitos que cometesse. Logo que chegou ao Rio de Janeiro, em 1930, passou a frequentar a casa de Eugênia e Álvaro Moreyra, considerada uma espécie de salão literário à época, onde conviveu com Raquel de Queiroz, Murilo Mendes e Manuel Bandeira. Logo depois, em 1932, filiou-se ao PCB e recebeu o pseudônimo de “Nat”, destacando-se pela ativa produção clandestina de panfletos e volantes distribuídos nas fábricas durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Transitando entre a literatura, o jornalismo e a utopia marxista, começou a escrever sobre carnaval acidentalmente por influência do amigo poeta Carlos Drummond de Andrade. No depoimento ao MIS-RJ, ela conta que escrevia para o suplemento literário do *Diário de Notícias* e estava sem assunto, então o amigo sugeriu que ela falasse sobre carnaval. A partir de então surgiu a ideia de começar a fazer pesquisas diárias na Biblioteca Nacional, que anos mais tarde resultaria no livro *História do carnaval carioca*. Sua atividade literária nunca esteve completamente dissociada com a da jornalista combativa, já que considerava as músicas carnavalescas e o próprio carnaval instrumentos de protesto.

Sua militância se dividia entre o jornalismo, a literatura e a atuação partidária – com lacunas entre essas esferas de atuação, uma vez perdia o emprego sempre que era presa. Sempre contava com a ajuda financeira do partido, que assumia parte da sua manutenção assim que era libertada, complementada por trabalhos datilográficos, de tradução e no jornalismo, para o qual sempre voltava. Entre uma prisão e outra, empenhou-se para sobreviver politicamente no ambiente do Estado Novo. Isso porque hostilidades e ressentimentos dentro do Partido Comunista minaram as relações entre os militantes e a fizeram continuar a luta em outro lugar de resistência: no jornalismo. Depois de dois períodos de exílio em Paris (entre 1939-1944 e 1949-1951), sendo o segundo voluntário, ela volta ao Brasil na década de 1950 e passa a atuar em vários periódicos da chamada grande imprensa, como nas revistas *Sombra*, *Senhor*, *Jóia*, *Manchete*, *Leitura*, *Hoje no Rio* e *Revista da Semana*, e nos jornais *O Semanário*, *A Noite*, *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias*, sendo este último sua contribuição mais longa, entre 1951 e 1971 (SANTOS, 2009). Nesse jornal foi contratada como jornalista profissional efetiva, exercendo as funções de repórter, cronista e resenhista literária.

Eneida fez da sua coluna “Encontro Matinal” (iniciada em 1/4/1954 até 1971) nesse jornal um lugar de atuação política no qual deu opiniões sobre os mais diversos assuntos que afetavam o cotidiano da população mais humilde da cidade, apoiou movimentos estudantis, registrou acontecimentos da vida literária brasileira, incentivou mobilizações populares, declarou solidariedade a intelectuais e a escritores interditados pela censura varguista e, claro, principalmente entre os meses de fevereiro e março, falou muito sobre carnaval. Em meio aos festejos de aniversário da cidade do Rio de Janeiro, em 1958 publicou *História do carnaval carioca*, considerado durante certo tempo uma obra de referência para o estudo do carnaval na cidade.<sup>5</sup>

## A cronista militante: jornalismo como trincheira

Embora tenha construído sua nova vida na ativa imprensa carioca, em crônica de 1957 Eneida confessava abertamente as dificuldades de se viver de jornalismo no país quando se viu obrigada a escrever uma crônica sobre cavalos: “[...] Foi então que escrevi para aquela revista uma crônica sobre cavalos. Afinal, preciso trabalhar para viver” (ENEIDA, 1989, p. 170).

Para quem tinha pretensões literárias mais ambiciosas e que havia estreado em livro no final dos anos 1920 (ENEIDA, 1929) exaltando o contexto amazônico em versos livres inspirados por Manuel Bandeira, escrever sobre cavalos certamente não era o sonho. Mas foi exatamente por meio da crônica que ela manteve ativo o desejo de falar sobre o Brasil, ainda que de forma um tanto melancólica e amargurada. Ainda considerado um gênero menor à época, a prática causava na cronista a sensação de certa pequenez no cenário intelectual do país (CANDIDO, 2003; SUSSEKIND, 1987).<sup>6</sup> Era comum Eneida escrever aos leitores com comentários autodepreciativos: “como sabes nada sou, nada valho, nada sei” ou “no dia que eu fosse qualquer coisa de

<sup>5</sup> Eneida iniciou em 1939 a coleta de informações sobre a história do carnaval carioca, interrompida várias vezes em razão de suas prisões devido à sua militância no partido comunista. Publicado em 1958 por Ênio Silveira para uma edição de 800 páginas, foi reduzido à metade, excluindo-se muitas informações. Esse corte aborreceu Eneida profundamente. Sobre informações biográficas de Eneida, ver Santos (2009).

<sup>6</sup> No final do século XIX, Machado de Assis deu início a esse debate em várias crônicas. Ver: Assis (1994, 2005).

importante neste país (não creio que o consiga, nem estou pretendendo nada)” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 mar. 1955, 1 mar. 1959). Esse sentimento da minoridade da cronista revelava uma experiência de juventude que foi frustrada: viver de literatura. Escrever para jornais semanalmente e dedicar-se a um gênero literário considerado banal era para ela questão de sobrevivência, assim como para a maioria daqueles que faziam parte do mesmo lugar social. Mesmo assim, ela tentou fazer da crônica arma de denúncia social. Sem grande acento lírico, numa linguagem crua, dura e combativa, refletiu as incertezas, as angústias e as inquietações pessoais, do momento histórico do país e, sobretudo, do ambiente urbano carioca.

Deste modo, a crônica e a atividade jornalística tinham objetivo político claro para Eneida: garantir a pedagogia das massas. Ela produzia uma crônica combativa e declarava que, embora não mantivesse contato próximo com Mário de Andrade, havia sido a atividade do Mário cronista sua inspiração: “[...] ensinando a todos nós, para quem a crônica é uma ‘arma’ de vida, que essa forma de jornalismo literário requer saúde mental, bom gosto, simplicidade e bastante coragem” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1 mar. 1955). Logo na sua coluna inaugural do *Diário de Notícias*, em 1954, diz que seria uma “simples comentadora de pedacinhos de vida que caírem sob nossos olhos ou ferirem nossa pele”. Portanto, sempre que tinha oportunidade, ela fazia a defesa da crônica como instrumento de crítica social. Fazendo uso do espaço de comunicação privilegiado que ocupava, o cronista, para Eneida, deveria comportar-se como um cidadão que protesta diante de qualquer injustiça.

Nessa prática militante, um dos alvos prediletos era o governo varguista. Tudo leva a crer que no período democrático a jornalista se sentiu à vontade para atacar aquele que foi seu algoz nos anos 1930:

[...] senhor Getúlio Munchausen Malazarte Vargas promete bangalôs floridos nas favelas, comida farta na mesa dos pobres, uísque, pérolas e água na casa dos ricos. [...] marcado pelo discurso presidencial que sem falta começa assim: “Trabalhadores do Brasil” e infalivelmente afirma a solidariedade dos operários a seu governo, como se fosse possível contar com amigos entre aquele que mais profundamente fere e maltrata. E as promessas? As eternas fantasmagóricas promessas, jamais realizadas! (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 4 maio 1954).

Assim, Eneida seguia dando espaço em suas crônicas às mais diversas causas. Se noticiava um curso gratuito de literatura na Associação Brasileira de Imprensa, logo fazia uma defesa da importância do acesso à educação. Apoiava campanhas tanto de defesa do petróleo como de ampliação de bibliotecas municipais. Patrocinava arrecadação de fundos para uma festa de Natal para 850 presos da penitenciária central. Denunciava a violência policial nos morros cariocas, as mortes no trânsito, a exploração das empregadas domésticas e tantos outros temas sensíveis. Mas, afinal, e o carnaval? O assunto ganhava espaço apenas entre os meses de fevereiro e março, e mesmo assim tratado entre as questões sociais e políticas que envolviam a festa popular: “Não tem razão a marchinha carnavalesca: a água não lava tudo principalmente as ações dos políticos brasileiros [...] vão arrastando nosso país mais uma vez para o abismo” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 17 fev. 1955).

O forte tom pessimista e melancólico também apareceu nos dois livros de contos/crônicas que publicou: *Aruanda* (1957) e *Banho de cheiro* (1962). De forte caráter memorialista, a autora relembra a cidade de Belém do Pará, a infância feliz e a juventude de vida rica e confortável. Talvez fosse difícil para a cronista lembrar o passado com alegria, não só pela inexorável passagem do tempo e a certeza da finitude, mas, sobretudo, porque a militância política na juventude havia deixado cicatrizes físicas e psíquicas.<sup>7</sup> Em suas crônicas mais contundentes, é sempre seu envelhecimento físico, a solidão e as marcas desse passado que voltam, representados por um eu-lírico melancólico diante de uma realidade social que ela pretendeu mudar e não conseguiu: “Minhas mãos não foram jovens nem mesmo no tempo da juventude total. Marchavam na vanguarda; [...] e fecharam-se com força quando começaram a sentir as injustiças, as dores, a miséria e o sofrimento dos homens” (ENEIDA, 1989, p. 104).<sup>8</sup>

Esses aspectos da trajetória pessoal da jornalista certamente ajudam a entender certos caminhos que ela escolheu para construir seu discurso em torno do

<sup>7</sup> Em sua carta-testamento escrita em 1/9/1969 e entregue ao filho Octávio de Moraes, Eneida reafirma: “Não houve nenhuma grandeza no que fiz na vida: adquiri uma ideologia, tracei friamente meu caminho e fui por ele certa de estar certa. Benditos sejam Marx, Engels, Lenine e até o pobre do Stálin” (SANTOS, 2009, p. 99).

<sup>8</sup> Sobre a discussão em torno de memória, passado, melancolia, nostalgia, “época de ouro” e velhice, ver Lowenthal (1998).

carnaval e da música popular. Já que a realidade era tão difícil, talvez fosse melhor voltar a um passado remoto e reconstruir um tempo instituinte em que a cultura popular, com suas festas, era mais autêntica e pura. Na realidade, essa nostalgia era uma característica de certo marxismo que se apoiava num romantismo revolucionário anticapitalista em que o *volks* (o povo genérico) tinha papel central no processo cultural das nações (LOWY; SAYRE, 1993) e que foi bastante influente nas discussões e posições da esquerda nos anos 1960, reforçando uma certa postura nacional-popular (RIDENTI, 2000). Tudo indica que Eneida estava marcada por essas influências difusas, revelando-as na avaliação do carnaval dos **pierrôs**, **arlequins** e **colombinas**, dos ranchos e sociedades carnavalescas. Não se dizia saudosista, amante do passado, mas pretendia preservar a memória desses carnavais e impedir sua morte. Com a consciência dividida entre esse passado idílico romântico (SALIBA, 1991) e a modernidade nacional um tanto canhestra que exigia o progresso do país a todo custo, Eneida começou a defender o carnaval popular suburbano como um espaço de resistência cultural e social. Ela argumentava que durante os dias do festejo havia liberdade de expressão e de movimento e que as fronteiras ideológicas se anulavam para que todos harmonizassem suas convicções políticas ou filosóficas. Nessa crença, considerava as músicas carnavalescas instrumento de protesto, dizendo espirituosamente: “Estamos na beira de um abismo... e em torno de sua boca escancarada brincamos com ou sem pandeiros cantando os sambas desse nosso momento de misérias e desventuras” (SANTOS, 2009, p. 91).

Com o tempo, a matéria alcançou importância em suas crônicas, a tal ponto que ela tratou de pesquisá-la com mais profundidade, dando início à sua atuação como comentadora do carnaval e, por extensão, da música popular. Tanto é que o assunto principal da entrevista concedida ao MIS-RJ foi o carnaval, derivando obviamente para a música popular, temas que acabaram lhe dando credenciamento para compor o Conselho da Música Popular do museu.

## Eneida carnavalesca: a memória e a história como resistência

Embora os entrevistadores Dalcídio Jurandir e Miécio Tati fossem tradicionais “homens de letras”, grande parte da conversa e das perguntas realizadas por eles naquela oportunidade girou em torno do carnaval e da música popular: “Você acha que é possível ressuscitar coisas velhas do carnaval? Batalha de corsos, confetes e serpentinas, lança-perfume?”; “Mas há sempre alguma coisa a ser feita no sentido de reviver carnavais antigos, o carnaval de bairro, coretos de subúrbio...”. Desse modo, tudo leva a crer que o papel que a intelectualidade reconhecia nela parecia ser de uma estudiosa que dedicou sua vida para a preservação da autenticidade do carnaval carioca. As outras questões correm nessa direção, na medida em que ela é questionada sobre os males da oficialização do carnaval e sobre a (des)importância dos ranchos, duas bandeiras que ela levantou na sua produção bibliográfica e nos jornais para os quais colaborou.

Seu discurso era repleto de contradições, já que reconhecia a impossibilidade irremissível de voltar ao passado. Comprometida com os ideais progressistas e revolucionários, inclusive rejeitava esse passadismo, mas ao mesmo tempo desejava ardentemente reviver certa parte dele: o carnaval de outros tempos. Por isso, na crônica intitulada “O Carnaval mudou e nós também”, de fevereiro de 1960, ela comemorou o fato do então diretor de Turismo da cidade do Rio de Janeiro dedicar o carnaval daquele ano a uma homenagem aos carnavais antigos. Eneida tentava fugir do discurso melancólico fruto de um sentimento geral de perda e apostava no presente. Mas um presente que não virasse as costas para o passado. Essa tensão seria permanente nas posturas da jornalista e de toda uma geração de militantes de esquerda, sobretudo a partir dos anos 1960 (RIDENTI, 2000).

Um dos caminhos trilhados por ela para entender as razões para a relativa decadência da festa popular foi identificar os possíveis inimigos, reais e imaginários, que colocavam em risco a pureza do carnaval carioca. Inicialmente essas ameaças aparecem de maneira gradativa e fragmentada nas crônicas e, depois, surgem de modo mais organizado no livro *História do carnaval carioca*. Reforçando aquele romantismo revolucionário, de acordo com ela, os adversários do carnaval tradicional que

decretavam sua decadência naqueles meados do século XX eram os elementos presentes no capitalismo, como as diversões pagas (cinema e futebol), a oficialização (da festa pelo Estado), a violência e repressão policial, os intelectuais, os saudosistas e pessimistas e as licenciosidades contemporâneas. Assim revelava exatamente aquele sentimento de perda de beleza e dos valores culturais e éticos sediados em um passado melhor (LOWY; SAYRE, 1993), e que, por isso, precisava ser preservado ou então recuperado. Nesse horizonte, o carnaval alcança a dimensão de resistência revolucionária aos perigos iminentes. E a sociedade, por meio da festa popular, deveria resistir, portanto, se opor e enfrentar os avanços perniciosos do mundo capitalista contemporâneo e seus componentes deletérios que pervertiam e corrompiam a festa tradicional. Para ela, um dos instrumentos centrais de barreira a essas ameaças era justamente a luta pela memória da antiga festa e de seus protagonistas: “Eu acho que os carnavalescos do passado deviam fazer memórias [...] eles podiam contar o que foi o carnaval do passado muito melhor do que nós que fazemos pesquisas em bibliotecas [...]” (ENEIDA, 1967). Preservada a memória, a festa tradicional poderia ser finalmente resguardada ou mesmo reconstruída nos seus limites originais, de acordo com a autora. Deste modo, o papel da testemunha ocular seria central para acessar o passado e dar veracidade aos acontecimentos (DULONG, 2000; HARTOG, 2011).

Se de um lado os antigos foliões, como testemunhas vivas do passado, eram, para Eneida, os responsáveis pela memória carnavalesca, os intelectuais comprometidos com o povo e com a nação deveriam dar o passo seguinte e escrever sua história. Desta forma, transformar as reminiscências em memória de papel (NORA, 1993; RICOEUR, 2007) seria um dos meios para imortalizar e canonizar esse passado. Foi provavelmente nestas circunstâncias que ela colocou como tarefa para si mesma escrever uma **história do carnaval carioca** comprometida ao mesmo tempo com a memória popular, com o passado, com o povo e, finalmente, com a nação. Foi exatamente seguindo nessa direção que Eneida se propõe a escrever o livro *História do carnaval carioca*.

## Da imprensa ao livro

Publicado em 1958, o livro apareceu em um momento em que obras sobre o tema eram praticamente inexistentes, apesar de o assunto cada vez mais ocupar a imprensa escrita e radiofônica. A compreensão dessas razões circunstanciais talvez ajude a explicar melhor a importância e a longevidade que o livro alcançou. Até o final da década de 1950, havia apenas algumas poucas obras de caráter mais memorialístico e cronista que tratavam do samba e de outros gêneros da música popular e do carnaval, como o *locus* privilegiado para a manifestação do samba e das marchinhas. Elas foram escritas por Animal (*O choro*), Vagalume (*Na roda do samba*) e Orestes Barbosa (*Samba*), as obras de Mariza Lira (*Brasil Sonoro*) e, finalmente, o livro contemporâneo ao seu, *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*, publicado em 1959 pelo diplomata e musicólogo Vasco Mariz. Somente na década seguinte ocorreria uma explosão de publicações tratando da música popular e, por extensão, do carnaval (MORAES, 2020). Bem provável que a rede de relações que Eneida criou no jornalismo e na militância também tenha colaborado para impulsionar o livro.<sup>9</sup> O fato de ele ser publicado pela editora Civilização Brasileira, por exemplo, aponta nesta direção. Ênio Silveira, seu proprietário, tinha relações com os setores da esquerda, principalmente o PCB. Além disso, a editora se envolveu ativamente no debate cultural nacional nos anos 1960, sendo a *Revista Civilização Brasileira* a expressão mais conhecida desta discussão. Deste modo, ela põe em curso aquela dinâmica de aproximação da esquerda a certo ideário nacional-popular, consagrada especialmente nos anos 1960, quando o livro alcança destaque e importância (RIDENTE, 2000).

O sentido geral do livro é apresentar o “carnaval antigo”, composto pelos salões populares, as associações carnavalescas com suas festas públicas e/ou privadas. Mas, diferentemente das obras anteriores da autora, não é sua experiência e a memória pessoal que prevalecem (exceção feita ao mundo das escolas de samba).<sup>10</sup> Ela prefere fazer uma espécie de documentário daquilo que se passou, tendo como suporte as

<sup>9</sup> Para caso exemplar dessa situação, ver a trajetória de José Ramos Tinhorão em Lorenzotti (2010).

<sup>10</sup> Eneida foi convidada em 1957 pela Diretoria de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal para ser jurada do concurso de escolas de samba, repetindo-se o convite nos anos subsequentes.

publicações da imprensa. Os periódicos, portanto, aparecem como fontes públicas confiáveis, mas muitas vezes lacunares, em um momento em que a historiografia os considerava de maneira geral fontes muito duvidosas (CAPELATO; PRADO, 1998). Diante dessa dificuldade, Eneida recorreu também ao testemunho ocular e à “memória viva”. Assim, fez uma série de entrevistas com o jornalista e cronista Jota Efegê e conversou com “velhos carnavalescos”. Ouviu “gente do passado que ainda guarda viva a lembrança de muitos carnavais”. Neste aspecto, certamente o espírito do repórter já estava incorporado à sua prática e escrita, fortalecendo aquela concepção clássica da testemunha ocular e da memória viva (MORAES, 2019, p. 98). Além disso, recorreu aos arquivos dos clubes carnavalescos e à “colaboração anônima” de leitores que ofereciam a ela “recortes de velhos jornais”. Não almejava fazer um estudo definitivo sobre o carnaval, mas orgulhava-se de fazer o primeiro: “[...] este livro quer ser apenas o primeiro, o mais modesto, o mais simples na certeza de que depois dele outros virão mais belos, mais completos” (ENEIDA, 1958, p. 5).

Fundada nessas fontes escritas e temperada pela percepção testemunhal, Eneida trata de organizar no tempo a dinâmica da festa, perseguindo uma linearidade que parte das origens do carnaval na Europa medieval, passando pelo Entrudo trazido pelos portugueses, até chegar às escolas de samba. Sua percepção temporal é evidentemente evolucionista e linear (FERREIRA, [201?]), produto de certo oxigênio mental da época, respirado também por interpretações marxistas. A organização dos capítulos revela e reforça essa dinâmica. No entanto, há a necessidade também de apresentar neste tempo que transcorre as contradições e os conflitos presentes na festa, que ela percebe nas tensões sobretudo entre os carnavais de elite e o popular. Embora coexistam contemporaneamente, eles estão demarcados por espaços diferentes.

Sempre houve alguém que afirmasse a morte do nosso carnaval de rua, quando na realidade o que com ele acontece, sempre aconteceu, são fluxos e refluxos determinados por diversas ocorrências políticas ou econômicas. Nosso carnaval tem essa característica: ora é de rua, ora de salões, ora mistura salões e rua, volúvel se bem com uma volubilidade marcada por acontecimentos estranhos à sua própria vida. (ENEIDA, 1958, p. 109).

Ao fazer essa demarcação espacial, carnaval do subúrbio *versus* carnaval da Avenida Central ou dos salões, Eneida não relativiza o fato de que essas festas se

interpenetravam, na medida em que o desejo de formatar o carnaval nunca se tornou de fato realidade, pois fazer isto seria inventar uma não festa “que reúne tudo aquilo que não se enquadra dentro de um formato preestabelecido” (FERREIRA, 2005, p. 172).

Essa escrita associando material de imprensa,<sup>11</sup> memórias escrita e oral das testemunhas e algumas obras de referência de intelectuais (como Mário de Andrade, Renato de Almeida e assim por diante), acabou por ser tornar uma espécie de modelo influente na época. Ocorre que Eneida lida com suas fontes primárias de maneira pouco crítica. Numa espécie de trabalho arqueológico, ela pretendia simplesmente “escavar” o passado soterrado, resultando dessa prática a revelação pretérita por ele mesmo. Ela definia sua pesquisa como “viagem em torno dos fatos”, que produziu um texto de registro factual, exato e fotográfico do passado. Após uma viagem factual em torno das origens europeias da festa e de sua chegada ao Brasil por meio do Entrudo português, ela começa sua narrativa organizando os fatos relativos ao carnaval noticiados por alguns dos principais jornais cariocas do final do século XIX (1860) até 1932, pouco antes da oficialização. O diálogo com as fontes é raro e fica evidente que sua intenção não era mesmo dialogar com elas, mas simplesmente reuni-las para facilitar o trabalho dos pesquisadores. Essa percepção de construção de um “texto-documentário” que seria aproveitado no futuro próximo por outros estudiosos se tornou bem comum entre os pesquisadores da época.

## O inimigo do carnaval: o capitalismo

Por meio da eleição dos inimigos do carnaval, é possível remontar o discurso historiográfico de Eneida e suas noções de autenticidade e pureza quando ela trata do carnaval e da música popular (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Engajada e militante, o primeiro e mais perigoso inimigo do carnaval popular que ela identificava era o sistema capitalista, que gerava uma série de problemas econômicos

<sup>11</sup> No final do livro, Eneida lista os jornais e revistas consultados: *Cidade do Rio, O Mequetrefe, O País* (1860-1930), *Gazeta de Notícias* (1875-1930), *Jornal do Brasil, Correio da Manhã, A Noite, Diário de Notícias, A Notícia, Paratodos, Careta, Fon-Fon, D. Quixote, Abre Alas* e *Revista da Música Popular*. Cita também os jornais carnavalescos *O Carnaval, O chopp* e *A caverna*.

e castigava com a carestia os mais pobres. Esse tema aparece em diversas de suas crônicas, reaparece em *História do carnaval carioca* e também na entrevista concedida ao MIS-RJ, realizada 10 anos após a publicação da obra. Para Eneida, a expressão mais autêntica do carnaval carioca representada pelos ranchos e pelos bailes à fantasia estava perdendo força não exatamente porque a festa havia mudado com o tempo, mas simplesmente por falta de recursos. Até reconhecia o crescimento da importância das escolas de samba, mas para ela a questão econômica era primordial. Miécio Tati introduz na referida entrevista a questão da seguinte maneira:

O rancho tem uma série de problemas. Como você sabe, tem o problema da música, da carestia, de conseguir uma orquestra [...] parece que é um problema econômico que está agindo contra o rancho, fazendo com que ele perca um pouco daquele brilho antigo. Que medidas você sugeriria para que se salvasse essa tradição do carnaval carioca?

Eneida responde atribuindo a responsabilidade pela decadência dos ranchos à falta de dinheiro:

[...] o problema do carnaval se concentrou nas escolas de samba e largaram todo o resto. [...] os ranchos estão falidos [...], os ranchos ajudados voltariam a ser o que eram [...] Os ranchos são a única coisa folclórica que guarda nosso carnaval [...]. Esse ano eles estavam tão desgraçados que até passo de samba faziam. (ENEIDA, 1967).

Era, portanto, a falta de dinheiro que prejudicava a autenticidade da festa. Eneida se envolveu pessoalmente nesse processo de preservação quando organizou em 1967 uma “Comissão de louvor aos ranchos” no MIS-RJ junto com Edson Carneiro, Jota Efegê e Ricardo Cravo Albin com o objetivo de preservar os traços folclorizantes do carnaval carioca. Dez anos antes, o tema já tinha aparecido de forma muito semelhante em seu livro, e a questão permanecia atual. Em *História do carnaval carioca* ela faz referência à maneira como os ranchos resistiam mesmo diante das dificuldades financeiras, já que a subvenção da prefeitura era limitada e concedida de última hora. Eles, que foram no passado a “base das atuais escolas de samba”, reagiam às mudanças do carnaval, cada vez mais uma festa dependente de grande soma de dinheiro. O envolvimento pessoal de Eneida na preservação dessas associações era também uma tentativa de defender na cultura citadina algum traço de folclore, aquilo que “mais toca a gente pelo passado”. Dez anos após a publicação do livro, o tema permanecia

vivo nas suas crônicas: “[...] para nós, o desfile dos ranchos foi uma alegria. [...] guardando fidelidade às suas raízes e opondo louvável resistência às tentações da moda [...] bem diferentes dos porta estandartes e mestres salas das Escolas de samba, no Rancho não há samba acrobático, nem bateria, e sim um conjunto instrumental” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 6 mar. 1968). A falta de dinheiro também ameaçava o uso de fantasias no festejo. Ainda assim, era no subúrbio que Eneida presenciava o uso criativo delas e, portanto, onde era possível vivenciar esse carnaval autêntico. Para Eneida, o carnaval popular era uma espécie de “Pasárgada”, onde os prazeres negados no cotidiano eram oferecidos pelo ambiente utópico do carnaval e seu processo de inversão. Talvez viesse daí a grande importância que dava ao uso das fantasias (além do olhar voltado para o passado), inclusive nos bailes que organizava:<sup>12</sup> elas subverteriam a ordem social; fantasiados, todos estavam nivelados, as hierarquias sociais desapareceriam, opondo-se ao mundo real massacrante e hierárquico (DA MATTA, 1997).

Seu discurso passava, portanto, pela defesa das “raízes do carnaval” que ela considerava serem os ranchos, as grandes sociedades e os clubes carnavalescos, pelo elogio ao carnaval do subúrbio, pela ideia de que a música ali presente – sambas e marchas – não deveria ser conspurcada por fatores externos, como a influência estrangeira, nem por fatores internos, como a interferência do Estado na oficialização da festa. Na realidade, a questão da influência externa perniciosa à cultura popular nacional estava fortemente presente no imaginário da época. Almirante, por exemplo, em seus programas radiofônicos, certamente era um dos líderes mais eloquentes na defesa da “autêntica” música popular. Ademais, a festa deveria também estar de algum modo comprometida com a construção do progresso da nação e com a conjuntura política de resistência democrática típica dos anos 1960. Ou seja, o carnaval deveria ser definitivamente uma festa popular e politizada: “Como todos nós, os carnavalescos cariocas ainda lutam pelas liberdades democráticas. Momo os abençoe”

---

<sup>12</sup> Em 1957 Eneida promove com outros intelectuais o primeiro Baile dos Dominós, no Rio de Janeiro, objetivando reviver os velhos carnavais e preservar o uso de fantasia nos bailes. No ano seguinte promove o Baile do Pierrot. Sem fins lucrativos, este baile reuniu 200 convidados apenas para manter a tradição dos antigos carnavais e fantasias em homenagem à trindade romântica – pierrô, arlequim e colombina.

(ENEIDA, 1958, p. 71). Embora considerasse que “nem só de política viviam os foliões”, ela sempre destacava os tradicionais pufes<sup>13</sup> que geralmente, por meio do humor e alegorias, produziam forte crítica social, como os que defendiam o fim da escravidão, o voto feminino ou aqueles que tinham “tiradas sociológicas”.

Eneida sublinhava ainda que os carros alegóricos de críticas tinham papel importante no caráter politizado do carnaval carioca, embora novamente em tom nostálgico percebesse que [...] “hoje aparecem mais fracos, menos combativos. Há uma certa acomodação no povo brasileiro, até mesmo nos tão destemidos carnavalescos cariocas”. E aproveita e critica duramente os governantes da época que ameaçavam a liberdade de expressão: “O direito à liberdade de crítica sempre foi neste país um espantalho para os governantes. Mas as sociedades carnavalescas vieram, através de diversos governos a até mesmo da ditadura, fazendo desfilar sob censura, seus carros de crítica” (ENEIDA, 1958, p. 82).

Ao escrever a história dessas sociedades, defendendo os ranchos e o carnaval à fantasia dos subúrbios, a autora buscava as raízes do “verdadeiro carnaval carioca” defendendo um projeto específico de cultura popular que se confrontava com aquele que buscava no folclore (VILHENA, 1997; CARNEVALI, 2009) ou na utilização do mesmo de forma “desinteressada” pela música artística os elementos definidores da nacionalidade (ANDRADE, 1962). Havia na verdade uma intensa disputa entre discursos, já que o ambiente intelectual do período, como salientado logo anteriormente, estava marcado por fortes debates em torno da cultura brasileira e do que era nacional. Esses críticos estavam na verdade travando uma batalha pela definição do “verdadeiro carnaval carioca”. Para Eneida, ele estava nos ranchos e nessas sociedades politicamente ativas, nos carnavalescos destemidos de antigamente: “É bom repetir: grande e bela foi a vida dessas sociedades que deram início ao **verdadeiro carnaval carioca**” (ENEIDA, 1958, p. 83, grifo nosso). Embora reconheça a força do carnaval popular, Eneida destacava que a perda de sua pujança e influência social foi ocasionada pelas questões econômicas. Seja pelo fim da publicação dos pufes

<sup>13</sup> Segundo Eneida, os pufes surgidos em 1877 eram “uma espécie de desafio guerreiro em versos que as sociedades atiravam umas às outras exaltando a si próprias e diminuindo o mérito das adversárias”. Os pufes apareciam nos jornais muitas vezes ocupando página inteira, senão mais (ENEIDA, 1958, p. 74). Sobre essa discussão, ver Tinhorão (2000) e Coutinho (2006).

nos grandes jornais, depois o desaparecimento dos jornais internos das grandes sociedades, na ausência de fantasias, na simplificação da fabricação dos convites feitos agora em “papel grosseiro” e comprados em qualquer papelaria, ou ainda pela dificuldade dessas sociedades em contratar bandas de música. Seguindo no ritmo do romantismo revolucionário, para ela tudo parecia ser mais fácil no passado, porque o ímpeto capitalista ainda não tinha invadido completamente a festa. Eneida escrevia sobre os carnavais do passado sempre à luz da ameaça da inviabilização econômica do carnaval no momento em que escrevia.

Dessa maneira, a narrativa histórica ganha outro sentido para Eneida: não o da unidade a ser elaborada naturalmente pela passagem do tempo, mas como forma de resistência contra os arcaísmos e a exploração.

As fantasias deram tanto brilho e esplendor aos bailes dos passados carnavais, que acreditamos, hoje em dia, **apesar da miséria dominante, da crise crônica que nos persegue**, se tornássemos obrigatória a mascarada, muito mais animado seria nosso carnaval.

Quanto ao de rua, quem quiser ver ainda mascarados como no passado, quem quiser encontrar pierrôs, colombinas, dominós, etc. que vá assistir ou tomar parte no carnaval de Madureira, Cascadura e outros subúrbios. (ENEIDA, 1958, p. 108, grifo nosso).

Autenticidade, portanto, seria uma questão de classe, não somente de origem ou emulação do passado. Social e culturalmente falando, a cronista elege o popular como o sujeito autêntico.

## A alegria por decreto e outras ameaças

Como já foi sublinhado, a oficialização do carnaval realizada durante o governo Vargas também foi alvo permanente das críticas de Eneida. Segundo ela, a oficialização ou a “alegria por decreto”, como se referia a esse processo, teria dado a largada para a perda de espontaneidade do carnaval, que passou a ser dirigido e controlado pelo Estado – em especial, a obrigatoriedade de os sambas-enredo abordarem temáticas relacionadas à história do Brasil a irritava profundamente.

Essa coisa do carnaval oficializado foi que acabou com a espontaneidade das coisas. É preciso trazer um enredo da história, ora a história do Brasil é pequena [...] não temos tantos heróis assim [...] Por que razão história do Brasil? Então fica coitadinho eternamente o Tiradentes, eternamente D. Pedro [...] eu combato você querer dar o assunto [...] aí que tolhe o negócio [...] Quanto ao problema de organização acho que está bem, está certo inclusive porque a hora é disso não é? Não é possível mais com o desenvolvimento das escolas de samba que não haja uma entidade do governo, que dê a ela a organização necessária para sair, para andar e para se locomover. Agora o que eu sou contra é o enredo, o enredo obrigatório. [...] para fazerem hoje os enredos eles inclusive têm que estudar história do Brasil. Vamos aqui para nós agora que está melhorando [...] porque até então o negócio era chato. Pedro Álvares Cabral descobriu por acaso, era um negócio cacete. Por acaso ninguém descobre nada. (ENEIDA, 1967).

A partir de 1932, quando a prefeitura e a Comissão de Turismo tomaram o controle da festa, o carnaval mudou de feição. A Prefeitura traçava o programa dos festejos, uma vez que ela era quem subvencionava as escolas com verbas oficiais. Mas a imposição dos temas dos enredos precisa ser relativizada. Isso porque foi a própria União das Escolas de Samba (UES), passando a atuar no carnaval de 1935 e buscando o reconhecimento oficial das autoridades, que enviou à comissão de Turismo uma carta deixando clara a preferência da própria UES de exigir temas com motivos nacionais (FERNANDES, 2001, p. 87). Mas, segundo Eneida, o fato de a oficialização ter sido imposta sem que o governo tivesse debatido com as grandes sociedades, os clubes, as escolas de samba, os compositores e mesmo a Associação dos Cronistas Carnavalescos, teria sido fundamental para a criação das distorções e dos erros da oficialização.

Para combater os erros do carnaval oriundos da oficialização, a jornalista sugeriu que o MIS-RJ organizasse uma comissão para que a festa carioca não tivesse um fim melancólico:

Creio que é urgente e ultranecessário – e proponho ao Conselho de Música Popular *Brasileira* (grifo no brasileira) que organize imediatamente uma Comissão para estudar os erros (que são inúmeros) que podem levar o carnaval carioca a um fim monótono e triste. [...] gente que entenda e possa, por exemplo, mostrar que os índios que desfilam em Blocos, escolas de Samba, Ranchos são índios americanos e não brasileiros [...] Sou contra a oficialização [...] Creio que Ricardo Cravo Albin pode organizar, no MIS, essa Comissão. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, mar. 1968).

Curioso é que esse mesmo Estado deveria reter e impedir os estrangeirismos, que se multiplicavam com os avanços da indústria da cultura. Em

crônica de 26/2/1957, ela combatia a internacionalização e os modismos estrangeiros. Nela, comemorava um telegrama recebido de Recife que lhe comunicava que a juventude pernambucana “não tinha achado a menor graça no rock and roll [...]”: “Creio que devemos saudar com orgulho a mocidade pernambucana: afinal ela demonstrou, com sua indiferença diante da dança doida dos Ianques, que não gosta de copiar outros jovens [...]”. A mesma posição se identifica em *História do carnaval carioca*:

A música do carnaval é a nossa música mais pura, isso por causa do ritmo. No meio do ano surgem músicas que não se sabe se são boleros ou sambas, mas no carnaval as músicas são definidas: samba é samba, marcha é marcha mesmo e não sofrem influências estrangeiras. (ENEIDA, 1958, p. 180).

As licenciosidades contemporâneas, como o excesso de nudez, eram também para ela fator de desvirtuamento e motivo de crítica: “[...] como é bonito um baile de carnaval assim, sem calções de banho, sem biquínis, sem gente demasiadamente nua, num mundo de pierrôs, brancos, pretos [...]” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 12 fev. 1958). Elementos como a busca pelo carnaval e samba puros, nacionalismo, passadismo e luta contra o estrangeirismo são facilmente identificados na narrativa de Eneida de Moraes, conformando aquele romantismo anticapitalista. A autora escrevia num período fortemente marcado pela questão da nacionalidade e da identidade cultural, permeado de ações de tentativa de controle por parte do Estado e do crescimento da indústria cultural no país. Os inimigos estavam ali denunciados pela cronista numa tentativa evidente de preservação antes do suposto desaparecimento total que ela prognosticava. Ao capitalismo, à oficialização, às licenciosidades e aos estrangeirismos juntavam-se a violência policial e as diversões pagas como ameaças constantes ao carnaval carioca. Em seu livro, Eneida faz uma espécie de retrospectiva de como a polícia, desde o início do século XX, atrapalhava os foliões, mas dedica atenção especial à repressão policial durante o governo Vargas:

Em 1936, Felinto Müller, então Chefe de Polícia, baixava portarias tremendas: só seriam permitidas batalhas nos lugares escolhidos pela polícia “podendo, a critério das autoridades, ser realizadas três batalhas”; proibiu máscaras antes da semana gorda e mesmo durante esta só poderiam ser usadas em bailes a fantasia; proibiu fantasias “atentatórias à moral”; os blocos, ranchos, etc., [...] Proibiu, proibiu. Não devemos esquecer que, nesse momento, imperava neste país uma ditadura fascista. (ENEIDA, 1958, p. 227).

Para Eneida, além da falta de dinheiro e da oficialização (que implicava maior controle e violência policial), outra ameaça ao carnaval era o aparecimento de diversões pagas, que afastavam o cidadão carioca da festa:

Não terá hoje a nossa festa máxima o esplendor das épocas em que o povo vivia com mais dinheiro; não tem hoje a liberdade que desfrutou em certas épocas; não é mais como era ontem, o único divertimento do povo carioca. Outros surgiram: o futebol, o cinema, as “boites” para os que tem posses, os clubes privados. Mas o carnaval carioca não morreu nem morrerá. (ENEIDA, 1958, p. 311).

Ao escrever a *História do carnaval carioca*, Eneida colocou todos esses fatos no tempo e organizou as fontes primárias para estudos posteriores mais profundos. Simultaneamente criou uma narrativa que em seguida ajudou a cristalizar um discurso de que o Rio de Janeiro e seu carnaval eram uma espécie de síntese da cultura popular nacional. Sua historiografia está contraditoriamente dividida entre um passado romântico idílico, que ela procurava imortalizar por meio da escrita da história, e a necessidade de superar esse mesmo passado (SALIBA, 1991), de adaptação aos novos tempos, para que a festa continuasse a existir. Assim, seu movimento é quase sempre pendular, ora enaltecendo o passado, ora dizendo que era preciso olhar para frente, superar os saudosistas e pessimistas que decretam a morte do carnaval carioca. A certeza de que ele continuaria vivo, Eneida encontrava na hereditariedade, afirmando que o “carnaval está na massa do sangue carioca” (ENEIDA, 1958, p. 312).

## Dispersão

Eneida pretendia ser vista como uma espécie de *insider* – ou seja, um elemento de relação sólida com os membros da comunidade carnavalesca e popular – e identificava os elementos que poderiam destruí-la e, por essa razão, lutava contra eles. Ela era uma foliã que vivia num lugar social de fronteiras fluidas com a coletividade carnavalesca, como o jornalismo periódico, e que almejou contribuir para além das crônicas ao escrever a primeira **história do carnaval carioca**. Por meio da publicação do livro, ela quis criar um espaço de existência mais perene para seus estudos, ultrapassando o consumo descartável da crônica para consolidar a memória

e a história do carnaval e dos carnavalescos e, por extensão, da cultura popular, que, curiosa e contraditoriamente, era ainda *outsider* no *establishment* cultural da época (ELIAS; SCOTSON, 2000).<sup>14</sup> Ao mesmo tempo, mantinha intensa proximidade emocional com seu objeto de estudo, dizendo ser uma mulher do povo e uma carnavalesca.

Uma coisa afirmo: só poderia escrever a história do carnaval carioca quem for carnavalesco, quem gostar dos folguedos de Momo, quem envelhecer trepidando com os sambas, correndo para ver passar na rua ou mesmo numa distante esquina ou ainda para acompanhar, um bloco, um rancho, uma escola de samba. (ENEIDA, 1958, p. 310).

Essa não era uma situação excepcional da escritora. O historiador R. Darton alertou para as relações de empatia que jornalistas e fontes estabeleciam. Essa proximidade e simpatias algumas vezes tendiam a construir nos jornalistas exatamente esse sentimento de pertencimento ao mesmo grupo (DARTON, 1995, p. 82-83).

Suas convicções ajudaram a construir a ideia do carnaval e do samba carioca como sinônimo do nacional-popular e da originalidade da nação dos anos de 1940/1950:

Por que é maior do que os outros o carnaval carioca? Porque o povo carioca é o mais alegre do Brasil; é otimista, jovial, sempre pronto a rir das coisas mais sérias, a fazer anedota de fatos que em outros povos iriam provocar lágrimas. Grande em alegria, este povo carioca. Se conseguiu fazer do seu carnaval o mais belo do mundo, foi porque dentro de si mesmo encontrou a alegria que o carnaval requer, exige. (ENEIDA, 1958, p. 308).

Ela ajudou a definir marcos temporais (o carnaval anterior à oficialização), os lugares sagrados de criação (o carnaval resistente do subúrbio), a noção de cultura popular autêntica fincada no carnaval das ruas, longe dos clubes privados da burguesia, dos ranchos e das primeiras sociedades que ajudaram a mudar a vida política do país. No fundo, ao olhar romanticamente para o passado de maneira edificante e o presente de forma vacilante, ora esperançosa, ora descrente, Eneida discutia o papel do Brasil na modernidade. Ela via o carnaval como um elemento de caldeamento social, único

<sup>14</sup> É certo que o trabalho etnográfico e as análises de Elias são bem mais abrangentes, mas os instrumentos analíticos que utiliza para esse caso são bem úteis.

momento em que as hierarquias sociais e as diferenças econômicas desapareciam, pretos, brancos e mestiços podiam viver todos no mesmo “gingar de corpos”, como se pelo menos no carnaval a democracia fosse possível: “As fronteiras, sempre tão nítidas das diferenças sociais, parecem desaparecer momentaneamente, cessarem, durante os folguedos de momo” (ENEIDA, 1958, p. 307).

Incomodada com uma modernidade um tanto canhestra que presenciava, apostava no carnaval carioca como fator de resistência cultural nacional e popular. Para o carioca, colocar o bloco na rua era um ato político, porque, ao fazer isso, ele “ri das proibições” e das dificuldades:

Crises, miséria, revoluções, epidemias podem sacudir a heroica cidade S. Sebastião do Rio de Janeiro [...], mas nada, absolutamente nada até hoje, pôde liquidar as festas carnavalescas. Tão grande é o amor do povo carioca pelo seu carnaval, que salta obstáculos, ri das proibições, arreda problemas econômicos, a crise, a miséria, afasta empecilhos e pula, salta, canta e ri. Não há dinheiro? Ele aparece no carnaval. Não há liberdade de opinião? O povo a implanta nos dias dedicados à folia. (ENEIDA, 1958, p. 308).

Ao escrever a *História do carnaval carioca*, esteve envolvida com outros intelectuais da sua geração (CARNEVALI, 2018) na tentativa de definição do “verdadeiro carnaval” a representar a nacionalidade. Esse processo sempre envolveu uma luta simbólica pela construção da memória e, junto com ele, a definição do que era “autêntico” e “tradicional”. Seu discurso em torno da noção de autenticidade foi construído com base na luta e na resistência de um carnaval popular que conseguiu sobreviver a todas as dificuldades e que ainda estava vivo no subúrbio. Na intenção de imortalizar essa memória, nada melhor do que escrever sua história delimitando o lugar social e as marcas estéticas que dariam a determinada festa urbana o selo de “autêntica” – talvez seja essa a maior contribuição de *História do carnaval carioca*. O que se pretendeu discutir brevemente aqui também foi como Eneida contribuiu, sem o controle do Estado e das instituições, para naturalizar a associação entre pureza/autenticidade de fenômenos da cultura popular, como o carnaval e o samba, que, do caso estritamente carioca, alcançam dimensão nacional. Sob essa perspectiva, os outros gêneros da música, por exemplo, passaram a ser vistos como regionais, e não nacionais. Portanto, as “coisas do Brasil” que tanto a interessavam se resumiam propriamente ao carnaval e ao samba associado à festa produzida na então capital

federal. Juntava-se, portanto, a outros cronistas e jornalistas da sua geração que buscaram na música o elemento definidor da identidade nacional brasileira. Publicando um livro, fruto de extensa pesquisa, procurava dar um salto em relação aos primeiros cronistas da música popular urbana, como Vagalume, Orestes Barbosa e Jota Efegê (MORAES, 2006). Diferentemente deles, tinha certa ambição totalizadora, ou seja, escrever a história. Colocar os fatos no tempo para compreendê-los e analisá-los. Assim, escolheu fatos, descartou outros, criou uma narrativa cronológica. Portanto, seu livro foi produto de um olhar historiográfico, ainda que envolto na tensão entre memória e história, que navegava por um compósito teórico difuso que associava marxismo, folclorismo e romantismo, muitas vezes sem uma metodologia clara fundeada sobretudo nas práticas do jornalismo. Mesmo assim, ela ajudou a organizar nos anos 1950 a memória ainda dispersa de certa música popular no Brasil, especialmente aquela presente no carnaval carioca.

Como o objeto sobre o qual se debruçava, o carnaval e a música popular urbana, ainda não recebia atenção do ambiente acadêmico, remontar o discurso historiográfico desses historiadores bissexto nos obriga a olhar para o espaço da imprensa periódica no qual produziram um discurso fragmentado sobre o cenário musical em que atuavam. No caso da Eneida, suas crônicas construíram um espaço no qual ela falou sobre carnaval, militou politicamente e que também lhe garantiu sobrevivência.

Ao final do seu livro, saúda os compositores populares na figura de Ary Barroso, curiosamente um autor oriundo da classe média que preferiu não cantar as mazelas do povo e que se notabilizou pelos seus sambas-exaltação. Talvez, ao final do desfile, o que importasse mesmo fosse a alegria da dispersão, a ideia de que o carnaval é capaz de superar todas as misérias:

Antes de encerrar este livro que espero será bem acolhido pelos leitores, deixo aqui a mais calorosa simpatia aos compositores populares, pedindo licença para saudá-los todos na figura de Ary Barroso, homem de muitas e belas músicas de carnaval. E cantemos, cantemos todos:

*Viva o Zé Pereira  
Que a ninguém faz mal  
Viva a brincadeira  
No dia de Carnaval!* (ENEIDA, 1958, p. 312).

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.

ASSIS, Machado de. A semana, 6-8-1893. In: CARA, Salette de Almeida (org.). *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2005.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Crônicas*. São Paulo: Ática, 2003. (Para gostar de ler, v. 5).

CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto; Edusp, 1998.

CARNEVALI, Flávia Guia. *A mineira ruidosa: cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CARNEVALI, Flávia Guia. *Reconstituindo um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar: escrevendo a história da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CARTOGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CASTRO, A. C.; HANSEN, P. S. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: CASTRO, A. C.; HANSEN, P. S. (org.). *Intelectuais mediadores*. Práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DA MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DULONG, Renaud. Le témoignage historique: document ou monument? *Hypothèses*, v. 3, n. 1, p. 115-119, 2000.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ENEIDA. *Terra Verde*. Belém: Livraria Globo, 1929.

ENEIDA. Salve Ele. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1954. Encontro Matinal.

ENEIDA. Infelizmente Não. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1955. Encontro Matinal.

ENEIDA. Uma romaria. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 1 de março de 1955. Encontro Matinal.

ENEIDA. Nosso Baile. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1958. Encontro Matinal.

ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

ENEIDA. Entrevista cedida a Dalcídio Jurandir e Miécio Tati P. da Silva entre 15 e 22 fev. 1967. Rio de Janeiro: MIS, 1967. Ciclo de intelectuais brasileiros.

ENEIDA. Os Ranchos. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1968. Encontro Matinal.

ENEIDA. *Banho de cheiro/Aruanda*. Belém: SECULT; FCPTN, 1989.

FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do Museu: Pixinguinha, Donga e João da Baiana*. Rio de Janeiro: MIS; Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1939. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Felipe. A contemporaneidade de Eneida. *Projeto Sal 60*, [201?]. Acesso em: Jun. 2021.

HARTOG, François. *Evidência da história. O que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

- LORENZOTTI, E. *Tinhorão. O legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LOWENTHAL, D. *El pasado es un país extraño*. Madri: E Akal, 1998.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- MORAES, J. G. V. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *Artcultura*, v. 8, n. 13, 2006.
- MORAES, J. G. V. *“Criar o mundo do nada”*: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.
- MORAES, J. G. V. Do jornalismo ao livro. Itinerários de uma historiografia da música popular no Brasil (anos 60/70). *História, Assis/Franca*, v. 39, 2020.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de História*, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo: PUC-SP, n. 10, 1993.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SALIBA, Elias T. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEN, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil. Um panorama da linguagem cômica*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.
- VILHENA, Luís R. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte; FGV, 1997.

Submetido em: 05/03/2021

Aceito em: 14/06/2021

Publicado em: 23/07/2021