

Fred Góes

UFRJ/CNPq

A Literatura Brasileira e a Arte do Carnaval

O Carnavalesco legítimo não tem cansaço nem aposentadoria: envelhece carnavalesco, e morre carnavalesco; morre no seu posto, extenuado pelo Carnaval, entusiasmado pelo Carnaval, devorado pelo Carnaval. O Carnaval é para ele, ao mesmo tempo, uma paixão absorvente e arruinadora, um vício indomável, uma religião fanática. Para ele, o Carnaval é o único oásis fresco e perfumado, que se antolha no adusto deserto da vida!

Olavo Bilac

Resumo: O artigo enfoca a recorrência do carnaval como tema na literatura brasileira entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Busca-se entender em que medida o embate entre as práticas do entrudo e o carnaval à moda européia revela posicionamentos ideológicos e marca o ritmo carnavalesco do exercício escritural.

Palavras-chave: Cultura brasileira, literatura, carnaval.

Abstract: The present article focalize the occurrence of carnival as main theme in Brazilian literature between the second half of XIX century and the two first decades of the XX century. The goal is to understand how the opposition between the old wild entrudo and carnival in European style shows ideological gestures and establishes a merry-maker rhythm in the text.

Keywords: Brazilian culture, literature, carnival.

Um dos traços singulares de nossa literatura é, sem dúvida, a recorrência com que nossos escritores tematizam a festa carnavalesca. De meados do século XIX até à contemporaneidade talvez seja mais fácil perguntar: quem não escreveu sobre carnaval? Isso se dá, naturalmente, face à relevância cultural que a festa assume entre nós. Sendo a literatura uma das mais exemplares expressões de

TERCEIRA MARGEM

tradução de uma cultura não poderia se desperceber do quanto de matéria carnavalizante é constituída a formação de nossa identidade. Os ecos da festa estão presentes nos versos e na prosa brasileiros. De forma especial, na crônica e no conto, campo a que vamos nos ater. O curioso é que o assunto, caro aos estudiosos da antropologia, da história e da sociologia, ainda engatinha no âmbito da literatura. Os textos literários, no entanto, são freqüentemente utilizados como fonte documental de pesquisa nessas áreas. O melhor exemplo disso é o livro de Leonardo Pereira, *Carnaval das Letras*¹, originalmente sua dissertação de Mestrado em História Social, em que o autor analisa o carnaval carioca da segunda metade do século XIX, a partir de crônicas de Machado de Assis, Raul Pompéia, Bosco e Gastão Bousquet, com o propósito de demonstrar intervenção da elite letrada na maior festa popular da cidade. A única coletânea com veleidades literárias que tivemos acesso até agora é a Antologia de Contos de Carnaval² que, apesar da originalidade, peca em três aspectos: não cita a maioria das fontes; mistura crônicas e fragmentos de romances no corpo da seleção, numa clara contradição com o título que informa tratar-se de uma reunião de contos. Além disso, o autor se limita a observações passageiras que introduzem os diferentes textos, sem qualquer compromisso com uma análise literária mais aprofundada.

Um dado de extrema relevância, quando examinamos o carnaval na literatura brasileira, é que estamos diante de um universo plural, multissignificativo, cíclico, em permanente mutação, de configuração cultural singular. Como bem nos indica Maria Clementina Pereira Cunha³, na apresentação de recente coletânea de ensaios de história social da cultura, por ela organizada: “Dionísio, Baco, Afrodite e Eros, desde seu antigo *Pantheon*, assumiram máscaras e rostos muito diferentes ao longo do tempo. Longe de constituírem ocasiões dotadas de alguma espécie de herança imemorial, elas (as festas) têm – mesmo sob uma aparente semelhança – dia, hora, lugar, sujeitos vários e predicados transitórios, significados mutantes e (inevitavelmente) polissêmicos, capazes de expressar a mudança e o movimento”. No entanto, vimos investigando, no âmbito da literatura, o carnaval brasileiro a partir de instrumental teórico que contempla os aspectos generalizantes da celebração, isto é, pressupostos comuns à grande maioria das festas populares de configuração carnavalizante. Estamos nos referindo, especificamente, à obra de Mikhail Bakhtin, de forma especial a sua *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais e Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*⁴. Sem dúvida, o pensador é fonte de referência primordial a quem se aventura a

TERCEIRA MARGEM

pesquisar este campo de saber. A ele recorreremos com frequência em nossas pesquisas. Porém, sentimo-nos desamparados quando se faz necessário tratar da nossa especificidade, das peculiaridades do nosso contexto carnavalesco que forjam uma relação com a festa muito distante das matrizes folclóricas e populares francesas medievais e renascentistas de que se alimentava François Rabelais e que são os alicerces dos estudos bakhtinianos. Claro está, no entanto, que a cosmogonia carnavalesca cuidadosamente traçada pelo autor é indispensável como interlocução para quem se proponha a estudar o carnaval, tratado por ele sob a perspectiva das essencialidades. É o próprio Bakhtin quem nos alerta sobre a dificuldade de se lidar com a matéria popular (as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos a literatura paródica, etc), que ele crê original, ao afirmar:

Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada.

Com o beneplácito da autoridade máxima em carnaval, julgamos chegada a hora “dessa gente bronzeada mostrar seu valor”⁵ carnavalesco, com instrumental próprio, que amplie os horizontes do pensamento sobre a matéria a partir da nossa extraordinária capacidade de promover a festa e de vivenciá-la de maneira tão peculiar.

Este nosso saber vem sendo depurado, ao longo dos últimos 400 anos, desde que os ilhéus degredados dos Açores, Madeira e Cabo Verde para cá trouxeram o entrudo “bestial”. Ao entrudo somaram-se os ranchos originários das procissões religiosas, antepassados das hoje internacionalmente conhecidas escolas de samba, o Zé Pereira lusitano, os cucumbis, os maracatus e afoxés, os batuques africanos, os cordões e blocos, os préstitos de inspiração européia, os caboclinhos indígenas, o corso, o frevo e os trios elétricos, toda uma série de expressões que amalgamaram o carnaval brasileiro, singularizando-o.

Quando o desassossegado Bernardo Soares, “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, afirma, carnavalizadamente, “o paradoxo não é meu: sou eu”⁶, nos dá a chave para que não se perca

TERCEIRA MARGEM

de vista, ao se estudar o carnaval, que se está entrando num universo de máscaras, de pistas dúbias e paradoxais, de suspensão temporal, de prazer, gozo, riso desmedidos, de fantasia, de excessos enfim. Este universo mereceu atenção controversa dos nossos intelectuais, especialmente, dos que militaram na imprensa diária na passagem do século XIX para o XX, período em que se estabeleceu uma ferrenha campanha que buscava acabar com o entrudo popular para dar lugar ao carnaval “civilizado” de modelo europeu.

Quando observamos que o carnaval desfila nas páginas de nossos homens de letras, não nos referimos a escritores periféricos ou bissextos, falamos de Manoel Antônio de Almeida, José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, Coelho Neto, Olavo Bilac, João do Rio, para nos restringirmos a alguns representantes da segunda metade do século XIX e início do XX, período em que circunscrevemos nosso foco de atenção.

Neste período, a recorrência do tema carnavalesco na produção literária se dá, sobretudo, em virtude do debate que se estabelece entre os intelectuais com relação ao jogo do entrudo⁷, em que se apresentam opiniões antagônicas, caracterizando verdadeiras campanhas contra e a favor da prática, sendo predominante o repúdio. Vive-se, então, um momento de transitividade, em que o embate entre as práticas do entrudo e o carnaval à moda européia torna-se o foco de atenção, revelando posicionamentos ideológicos em que conceitos como nacionalidade, identidade cultural, tradição e modernidade marcam o ritmo carnavalesco do exercício escritural.

De 1784 até a primeira década do século XX, são publicados, sem sucesso, freqüentes alvarás, avisos oficiais e portarias proibindo a realização do jogo do entrudo. Somente em 1904, face ao empenho do Prefeito Pereira Passos, o jogo começa a perder o espaço das ruas, ainda que esteja vivamente presente no universo doméstico, opção encontrada pelas classes abastadas para participar da folia.

Na forma doméstica, o entrudo, sendo realizado em momento de suspensão da ordem cotidiana, elemento determinante da temporalidade carnavalesca, configurava-se como uma ocasião oportuna de aproximação ou sensibilização corporal de caráter excepcional no século XIX. Era o momento em que, suspensa a rigidez normativa do comportamento social cotidiano, os rapazes atiravam limões de cheiro na altura do colo das senhoritas casadoiras que, em deleite orgasmático, devolviam a brincadeira, molhando os possíveis pretendentes.

Consta que o Imperador Pedro I era um grande entrudeiro e que até mesmo o austero Pedro II apreciava o jogo dos limões de cheiro, brincadeira

TERCEIRA MARGEM

compartilhada com as princesas suas irmãs, nos jardins do Palácio da Quinta ou de Petrópolis. De uma maneira geral o jogo, na sua versão de rua, popular, caracterizava-se como uma prática brutal e violenta, conforme assinalam seus detratores.

O jogo do entrudo está registrado no testemunho de viajantes estrangeiros (J. B. Debret, D. P. Kidder, Thomas Ewbank, J.C. Fletcher, Ina Von Bizen, entre outros) e nos órgãos de imprensa. No âmbito da literatura, pode-se atribuir a Manuel Antônio de Almeida⁸ e a Joaquim Manoel de Macedo⁹ o papel de patronos no tratamento do carnaval como referente cultural.

No entanto, ainda que a presença dos intelectuais na folia já ocorra desde a década de cinquenta do século XIX, quando escritores como os já mencionados Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar fundam a primeira Grande Sociedade que se tem notícia, em 1855, sob o título de Congresso das Sumidades Carnavalescas, somente a partir da década de oitenta o carnaval passa a ser tema recorrente na produção literária. Alencar, em 14 de janeiro daquele ano, publica, no jornal *Correio Mercantil*, uma crônica em que descreve a sociedade criada no ano anterior, e que contava já com cerca de oitenta sócios “de boa companhia” e pretendia desfilar no domingo de carnaval com uma banda de música, flores, máscaras e roupas luxuosas, sendo a grande atração do carnaval daquele ano. Escragnoille Doria registra que o desfile ocorreu às 3 horas da tarde de domingo, 18 de fevereiro de 1855, saído do Largo de D. Manoel, percorrendo a cidade “em galhofa”, e recolhendo-se ao Teatro de São Pedro¹⁰.

O grupo de literatos, que dedica atenção, em crônicas, às manifestações carnavalescas, entre os anos oitenta do século XIX e os anos vinte do século XX, é variado e heterogêneo. Somam-se aos nomes já citados os de Carlos De Laet, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Pardal Mallet, Urbano Duarte, Lima Barreto, Bastos Tigre, Luiz Edmundo, Benjamin Costallat, entre outros. O carnaval é também referente que pontua contos, romances e textos teatrais, como espaço de transgressões e de redimensionamentos, cenário privilegiado para as excepcionalidades, em que se observa uma prática textual em movimento pendular entre a marcação bélica do entrudo e o ritmo jovem do carnaval que prenuncia a modernidade.

São também textos relevantes os *pufes*¹¹ que as Grandes Sociedades faziam publicar nos jornais de grande circulação no período antecedente ao carnaval, quase sempre de autoria de poetas prestigiados como Olavo Bilac e Emílio de Menezes, por exemplo. Devidamente abrisleirado ou carioquizado, os pufes

TERCEIRA MARGEM

descreviam a beleza dos carros a serem desfilados nos préstitos, mas também eram utilizados para mensagens de fundo político e reivindicatório. Não nos esqueçamos que As Grandes Sociedades não se limitavam a atuar no universo da festa. Sempre se envolveram em movimentos políticos e atividades de cunho filantrópico. Uma das causas em que mais se destacaram foi a abolicionista. Arrecadavam dinheiro para comprar escravos e, posteriormente, libertá-los, apresentando-os em seus desfiles, com o intuito de incentivar o movimento. Eram também responsáveis por uma série de publicações dedicadas a essa causa. O envolvimento das sociedades era tanto que, no ano de 1869, a verba arrecadada pelos Tenentes do Diabo foi toda gasta na compra de doze escravos, não sobrando dinheiro nem mesmo para o desfile. O movimento republicano foi outra bandeira defendida pelas sociedades.

A respeito dos pufes, Eneida¹² cita notícia publicada em *O Paiz*, em 1888, em que fica evidente que tais textos, muitas vezes, ultrapassavam os limites da polêmica equilibrada. Claro está que o exagero, o excesso, a falta de limite são características do universo carnavalesco. Diz a notícia:

... durante dois meses foi uma verdadeira campanha, das mais encarniçadas, dentro e fora dos clubes, nas palestras e nos pufes que valha a verdade, de certo tempo a esta parte tem tomado uma feição bem pouco digna dos moços educados e distintos que foram o pessoal dessas poderosas e estimadas sociedades.

No livro *A Imprensa Carnavalesca no Brasil*¹³, José Ramos Tinhorão faz um cuidadoso estudo das formas literárias carnavalizantes tradicionais para introduzir o tema central do livro, que é a série de jornais e periódicos publicados pelas associações carnavalescas onde militavam muitos intelectuais. O autor identifica nesses textos a forte presença das formas tradicionais, cuja característica era estarem marcadas por verdadeiros jogos verbais desestabilizadores da escrita, como um carnaval de palavras. Nessa tradição está a *adynata*, "a repetição seguida de afirmações ou de imagens antitéticas, destinadas a formar, pelo absurdo, um jogo de aproximações ideológicas de efeito cômico"¹⁴, a *fastrasie ou fatrasie*, "derivado do ato de *fastroillier*, ou falar bobagens (quase sempre com intenção farsesca ou obscena)"¹⁵, que desde o século XIV já se havia transformado em composição de versos cômicos, e os *coq-à-l'âne*, que Bakhtin¹⁶ descreve como "jogos de palavras, expressões tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras, das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal".

TERCEIRA MARGEM

A propósito da forte presença dos homens de letras no carnaval do final do século XIX e do início do século XX, Haroldo Costa¹⁷ relata-nos uma passagem curiosa. Conta-nos o autor que havia um anônimo dominó azul que todos os anos percorria os bailes, vendendo cartões dourados onde se liam trovas e sonetos de autores como Luiz Edmundo, Raul Pederneiras, Emílio de Menezes, Múcio Teixeira ou Olavo Bilac. O dinheiro angariado com a venda dos cartões era doado ao orfanato mantido pela famosa Irmã Paula que, ainda hoje, é mencionada como sinônimo de solidariedade e bondade extremada.

Raul Pompéia, no conto *O Último Entrudo* (1883) e Arthur Azevedo, na peça *O Bilontra* (1886), fazem uso do confronto entrudo/carnaval para metaforizar, de forma exemplar, o embate entre o império, identificado com o regime colonial e, conseqüentemente, com o passado, e a república, identificada com o futuro, com o progresso e a civilização. Ainda que haja um certo traço nostálgico no conto de Pompéia, o autor dá testemunho da prática do entrudo doméstico ao narrar a aventura de um velho combatente de entrudo, famoso vencedor das batalhas que, do leito de morte vê os sobrinhos perderem a “guerra” para os vizinhos. Num ato heróico, levanta-se moribundo e vence o combate, morrendo logo em seguida. O conto metaforiza o momento em que o entrudo dá lugar ao carnaval civilizado à moda européia, em que o velho regime imperial, representado pelo tio moribundo, é substituído pela frágil república que se prenunciava, sem tradição guerreira, representada pelo casal de sobrinhos¹⁸.

Apresentando um posicionamento diverso da tradição romântica da qual eram herdeiros, marcada pela afirmação de um sentimento de nacionalidade que diferenciava a nação da antiga metrópole e lhe conferisse uma identidade própria, essa nova geração de literatos se insere na busca de um outro padrão de nacionalidade. Não lhes bastava definir o Brasil enquanto nação: era preciso perguntar-se que nação seria esta.

Na busca de uma identidade nacional profunda, esses autores dirigem a atenção para as vísceras da sociedade brasileira. Mais do que estudar e entender a lógica dessa sociedade, eles pretendiam, com isso, transformá-la. Afinal, o desempenho intelectual, naquele momento, confundia-se com a atividade pedagógica.

Observa-se, portanto, que uma parcela significativa da produção literária do período está grafada pelo desejo de civilização e progresso que passa a ser uma característica do pensamento dos intelectuais de então. É

TERCEIRA MARGEM

esta marca que leva Nicolau Sevcenko¹⁹ a identificar o caráter de “missão” assumido pelos intelectuais, cujos textos evidenciam o propósito de apagar o passado colonial, numa clara identificação com as novidades republicanas de sabor europeizante, tendo Paris como paradigma. Eram dois, portanto, os parâmetros básicos a serem seguidos: construir a nação e remodelar o Estado, ou seja, modernizar a estrutura social e política do país.

Chama atenção como a maioria dos intelectuais demonstra, desde o início da década de 1880, uma enorme intolerância em relação ao entrudo e outras práticas culturais presentes nos festejos. Mesmo que o entrudo praticado nas casas senhoriais da Corte seja lembrado até com certa nostalgia, há consenso de que o jogo das molhadelas é coisa do passado, fadado a desaparecer, predominando claramente a sua condenação enquanto prática grosseira, de “bárbaros”, herança da “brutalidade” dos antepassados portugueses, brincadeira que imperava entre as “classes perigosas” urbanas²⁰. O jogo denunciava de forma ostensiva a insalubridade que tanto se combatia, tornando-se esse dado um dos maiores trunfos das autoridades contra a prática. A campanha ganhou tal proporção que se aventou a hipótese da realização do carnaval de 1892 no mês de julho que, por ser mais frio, desestimularia o jogo do entrudo. Tal postura revela o comportamento vigente com relação às culturas populares.

Julgava-se que o universo popular estava repleto de sobrevivências culturais que precisavam ser erradicadas para abrir caminho ao “progresso” e à “civilização”. Havia hábitos condenáveis nas formas de morar, de vestir, de trabalhar, de se divertir, de curar etc., muitos deles mais “abomináveis” ainda por serem manifestações de raízes culturais negras disseminadas nas classes populares.

Como bem informa N. Sevcenko²¹, os quatro princípios fundamentais que regeram o transcurso da metamorfose a que Pereira Passos submeteu a cidade do Rio de Janeiro, ou “regeneração” (expressão esclarecedora do espírito que presidiu o movimento de destruição da velha cidade) demonstram com clareza os ideais de redenção da situação colonial: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

TERCEIRA MARGEM

O carnaval que se desejava então, como já observado, era o que se assemelhasse ao de Nice e Veneza, com arlequins, dominós, pierrôs e colombinas, em que as emoções fossem comedidas, sem os excessos dos cordões fantasiados de índios, dos batuques e cucumbis de origem africana.

São freqüentes as interpretações do carnaval balizadas pela idéia de ritual de inversão, isto é, pela noção de que tal festa possibilitaria, supostamente, um baralhamento momentâneo das hierarquias constitutivas de determinado ordenamento social. Tal entendimento aparece na fala de alguns escritores do período, sendo dispositivo importante no sentido de despolitizar os significados da festa. Outro elemento que merece destaque no discurso dos intelectuais das letras é a noção de que o carnaval teria um sentido unívoco e totalizante, ou seja, teria o mesmo significado para todos os foliões, ficando excluída assim a possibilidade de construção de diferentes sentidos culturais e políticos para aqueles que eram mais propriamente os sujeitos da festa, os foliões.

A disputa pela ocupação do espaço público durante as comemorações carnavalescas é uma das instâncias que melhor revela a estratificação social da Capital Federal do período aqui enfocado. Lembra-nos José Ramos Tinhorão²²:

Por trás da organização das várias camadas médias das cidades, em sua disputa de espaço nas ruas com o povo miúdo, a fim de implantar esse carnaval de estilo europeu, pretensamente "civilizado", escondiam-se, afinal, diferenças de classe que não opunham apenas a burguesia comercial aos grupos elitizados da "alta sociedade", mas revelavam oposições entre diversos estratos da população.

Marina Werneck Vianna²³ observa, a partir de texto publicado no jornal *O Paiz*, de 23/02/1908:

A imprensa, juntamente com o comércio, passou a exercer o papel de promotora do carnaval organizado, chique, de acordo com a ordem e a civilização. Os jornais noticiam os bailes públicos mas os "essencialmente familiares carregam consigo anedotas mais sofisticada, por parte dos jornalistas e cronistas, que descrevem desde o vestuário das senhoras até a farta ceia, servida na madrugada.

São os jornais que promovem os concursos das grandes sociedades e conclamam que as famílias "se apropriem do carnaval". Os jornais com sede na Rua do Ouvidor e, posteriormente, na Avenida Central como *O Paiz*, a partir de 1908, alugavam as janelas fronteiriças para que as famílias pudessem assistir

TERCEIRA MARGEM

os desfiles. Eram tantos os pedidos que se fazia necessário restringi-los a um número limitado, muitas vezes através de sorteios. O dinheiro do aluguel seria então destinado a irmandades, asilos e orfanatos. No entanto, por mais que se buscasse a ordem e que os jornais a incentivassem, não havia controle possível. Em 01/03/1908, o próprio *O Paiz* estampava em sua segunda página: “Começam hoje os três dias em que toda a gente tem o direito de ser doida. No carnaval, a cidade se permite tudo, o senso desaparece para dar lugar ao gozo desenfreado”²⁴. É nessa perspectiva da mistura, das quebras de fronteiras que se pode entender o conto de João do Rio, “Bebê de Tarlatana Rosa”²⁵, de 1910, como sugere ainda uma vez Marina Werneck Vianna, como uma parábola da cidade, ou seja, o Rio de Janeiro carnavalesco desmascara-se na “cidade sem nariz”. Em outras palavras, durante o carnaval, por mais que se queira imprimir um ar chique, elegante, familiar, não há “nariz em pé” que se sustente.

Vale ressaltar que somente nos últimos anos do século XIX serão produzidas músicas especialmente para serem cantadas durante os três dias de brincadeira. A festa, na rua, era animada pela percussão dos batuques, blocos e Zé Pereiras e algumas canções que obtinham sucesso nos espetáculos de revista de meio de ano. Nos bailes, que surgem na cidade a partir de 1840, dançavam-se, inicialmente, polcas, valsas, marchas e, posteriormente, outros ritmos.

Foram os cordões, que constituíam uma sobrevivência das alas de certas procissões, como a de Nossa Senhora do Rosário – em que se permitiam cantos e danças de caráter dramático – os primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval. A música de carnaval será, sem dúvida, um elemento fundamental para a fixação da festa na sua versão popular que irá ocorrer na virada da década de 10 para a de 20 do século XX, sendo, portanto, um dado expressivo para a investigação e o entendimento do que ocorrerá na produção ficcional e crítica, no que concerne à transitividade expressa na cadência textual, no ritmo da passagem do entrudo para o carnaval de nova feição. Sobretudo, porque no âmbito das canções carnavalescas, especialmente as marchinhas a partir do final da década de 20 do século XX, há um evidente segmento que faz a crônica da cidade, “passa em revista” os acontecimentos políticos, econômicos e sociais, nos revelando o modo de vida e os costumes e a cartografia da então capital federal.

Apesar das inúmeras campanhas reguladoras e das várias situações repressivas de que foi vítima por parte dos intelectuais e construtores da “cidade moderna”, a cultura popular expressa no carnaval é o que vai esculpir

TERCEIRA MARGEM

o perfil cultural da cidade. Pouco a pouco, os ritmos negros vão tomando conta da musicalidade da festa e as comunidades periféricas e subalternas vão ocupando o espaço central da cidade. Como salienta, ainda uma vez, Marina Werneck Viana, "Os excluídos invadem a rua no Carnaval, numa afirmação peremptória de cidadania".²⁶ Com o advento do modernismo, os escritores incorporam o elemento carnavalesco de forma quase ostensiva, talvez como reação a seus antecessores. Há um expressivo segmento de nossa produção literária, a partir de então, que passa a revelar uma singular folia escritural já prenunciada nos manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*, mas isso é assunto para outros carnavais.

Fred Góes é professor na graduação e na pós-graduação do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. É pesquisador do CNPq, Membro do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e compositor letrista.

NOTAS

¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dept^o. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

² LOUZADA, Wilson. *Antologia de Contos de Carnaval*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. O livro foi reeditado na Coleção Brasileira de Ouro. RJ: Ed. Ouro, 1965.

³ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.p.12.

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1999.

_____. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do Romance*. SP: Ed. Unesp/Hucitec, 1998.

⁵ Verso de Assis Valente no samba *Brasil Pandeiro*.

⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Ática, 1982. p.54.

⁷ Consistia em uma verdadeira guerra entre os participantes, em que se atiravam limões de cera, contendo no interior ou água de cheiro ou urina. As pessoas jogavam também, umas nas outras, polvilho, cal, alvaiade e pó-de-mico. Realizava-se nas ruas e também domesticamente.

⁸ O autor em passagem de *Memórias de um Sargento de Milícias*, obra publicada na forma de folhetim no *Correio Mercantil*, entre 1852/53, antes de sua publicação em

TERCEIRA MARGEM

livro em 1854, descreve detalhadamente a presença de ranchos de baianas que caminhavam adiante das procissões e “dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias*” uma dança lá a seu capricho”, revelando a tenuidade das fronteiras entre o sagrado e o profano e os diferentes segmentos sociais nas festas religiosas coloniais, em que se evidencia o elemento carnalizador de nossas práticas rituais.

⁹ Especialmente nas obras memorialistas *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* (1852/53) e *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878).

¹⁰ DORIA, Escragnolle. 1924. p.1.

¹¹ Os pufes eram uma espécie de desafio guerreiro em versos que as Grandes Sociedades faziam publicar nos jornais de grande circulação em que exaltavam as qualidades de seus desfiles e diminuían os méritos dos adversários. A palavra, de origem francesa, está dicionarizada com o significado de “anúncio enfático e enganador”.

¹² ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. RJ: Civilização Brasileira, 1958. p.77.

¹³ TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: panorama da linguagem cômica*. SP: Hedra. 2000.

¹⁴ *Op. cit.* p. 49.

¹⁵ *Op. cit.* p.50a.

¹⁶ BAKTHIN, Mikail. *op. cit.* p.371.

¹⁷ COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. SP: Irmãos Vitale, 2001. p.40/41.

¹⁸ O conto em referência foi publicado em 26 de novembro de 1883 na *Gazeta de Notícias*.

¹⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

²⁰ Usava-se, freqüentemente, com um misto de horror e vergonha, para provar os efeitos maléficos do entrudo o fato do arquiteto francês Grandjean de Montigny ter morrido, em 1850, vítima das molhadelas indesejadas que faziam a alegria da “ralé”.

²¹ *Op. cit.* p.30.

²² TINHORÃO, José Ramos de. *op. cit.* 200. p.103.

²³ VIANNA, Marina Werneck. “A ordenação da Folia”. *Papéis Avulsos* 48. RJ: CIEC/ECO/UFRJ, 1998. p.22.

²⁴ *Op. cit.* p.29.

²⁵ *João do Rio – Uma Antologia*. Org. Luís Martins. Rio: Sabiá/INL, 1971.

²⁶ VIANA, Marina Weneck. *op. cit.* p.32.